

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'OMBRE DES LUMIÈRES CHEZ ALEJO CARPENTIER :  
ÉTUDE NARRATOLOGIQUE DE LA MÉTAPHORE LUMINEUSE DANS  
*LE SIÈCLE DES LUMIÈRES (1962)*

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
JULIE PIGEON

DÉCEMBRE 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

En préambule à ce mémoire, je souhaitais adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont contribué à la réalisation de ce projet. Je tiens d'abord à remercier sincèrement Monsieur Bernard Andrès qui, en tant que directeur de mémoire, s'est toujours montré à l'écoute et très disponible tout au long de ces trois années. Je le remercie pour son soutien et sa patience, ainsi que pour l'inspiration, l'aide et le temps qu'il a généreusement offerts. Merci de m'avoir relancée dans les moments difficiles et surtout, merci d'avoir cru en moi. Je n'oublie pas mes parents, en particulier mon père, pour sa contribution et son indéfectible soutien dans le cadre de l'accomplissement de ce mémoire. Je salue mes amis cubains, lesquels m'ont donné envie, lors de rocambolesques excursions, de m'intéresser à la littérature cubaine. Une pensée spéciale pour mon amie Noémie, qui, par son aide généreuse, m'a motivée au moment où j'en ai eu le plus besoin.

Je remercie également mon conjoint, Alain, qui m'a toujours encouragée et soutenue dans mes études. Sans ses encouragements et son appui, ce projet n'aurait pu voir le jour.

Enfin, je dédie ce mémoire à ma fille, Olivia, qui a grandi avec lui. Je t'aime.

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : CLARTÉ ET OMBRES DES LUMIÈRES .....	12
1.1 Naissance d'un concept : De la lumière descendue d'en haut à la pluralité des Lumières.....	13
1.2 L'esprit du siècle des Lumières : de la conception utopiste à la réalité humaine .....	16
1.3 La clarté libératrice.....	19
1.3.1 Éloge de la connaissance : Culture et progrès scientifique .....	19
1.3.2 Autonomie : le pouvoir aux hommes .....	22
1.3.3 Laïcité et scepticisme religieux .....	25
1.4 Quand les Lumières s'assombrissent .....	27
1.4.1 Dérive des Lumières : pour une nouvelle religion politique.....	27
1.4.2 Détournements des Lumières : esclavage et colonialisme .....	30
1.4.3 Lumières et Révolution : l'espace caraïbe .....	33
CHAPITRE II : ÉTUDE DES OBJETS .....	36
2.1 La guillotine ou la concrétion d'une révolution .....	36
2.2 <i>Explosion dans une cathédrale</i> ou l'illustration d'un effondrement en suspend .....	47
2.3 De l'uniforme militaire au costume de théâtre.....	55
CHAPITRE III : ÉTUDE NARRATOLOGIQUE.....	64
3.1 De l'ascension vers les Lumières .....	68
3.2 Quand le rouge passe à l'incarnat foncé.....	79
CONCLUSION .....	86

APPENDICE A .....	91
A.1 <i>Explosion dans une église</i> .....	92
A.2 <i>Extraña Devoción</i> .....	93
A.3 <i>Dos de Mayo</i> .....	94
A.4 <i>Tres de Mayo</i> .....	95
BIBLIOGRAPHIE .....	96

## RÉSUMÉ

Né à la Havane d'un père breton et d'une mère russe, Alejo Carpentier a séjourné de nombreuses années en France avant de revenir vers sa terre natale, Cuba. Sa vaste culture, où s'entrelacent le culturel européen et le mythique antillais, présente la conscience de deux mondes, conférant à ses romans un caractère d'universalité. À la fois poète, romancier, musicien et historien, Carpentier dévoile dans ses œuvres toute l'étendue de ses connaissances au moyen d'une information circonstanciée et personnelle.

Dans *Le Siècle des Lumières* (1962), nous contemplons la Révolution française sous un angle peu abordé, celui de l'espace caraïbe. Le récit met en scène une conséquence tragique de « l'après-Lumières » : on y lit une vision déceptive des événements entourant la Révolution française dans l'espace-temps décalé des Antilles. Les personnages passent ainsi d'une vision idéalisée des Lumières à une perception plus critique de ses conséquences révolutionnaires.

Au-delà de la saveur historique qui enrobe la trame romanesque, *Le Siècle des Lumières* exhale l'aspect profondément humain qui le caractérise. Sous un éclairage parfois cru, le roman relate la vaste aventure de l'homme et des peuples au cœur du mouvement historique. L'œuvre dévoile les aspects sombres et clairs qui ont marqué les Lumières dans une mise en scène où foisonnent les effets de clairs-obscur. La diégèse romanesque se déploie selon une trajectoire parabolique qui s'élève d'abord vers la lumière avant de basculer dans la nuit. Toutes ces variations lumineuses connotent, de par leur intensité, les événements, les objets et les personnages du roman. Notre lecture du *topos* des Lumières, effectuée à partir de certains points d'ancrage narratologiques, tâchera de montrer comment le système narratif métaphorise les Lumières dans une œuvre teintée de « réalisme merveilleux ».

Mots clefs : Lumières, métaphore, Révolution, Caraïbes, Cuba, Alejo Carpentier, roman.

## INTRODUCTION

« Vous n’avez jamais entendu parler d’un personnage qui s’appelle Victor Hugues ? » Je répondis par la négative, franchement, ce nom ne me disait rien. « Il s’agit d’un personnage absolument extraordinaire qui n’est presque pas connu en France. » – « Et qu’est-ce qu’il a fait ce Victor Hugues ? » – « Il est tout simplement l’homme qui a apporté la Révolution française en Amérique [...]. »

1979. Extrait d’un entretien inédit entre le journaliste Ramón Chao et Alejo Carpentier.

La création du *Siècle des Lumières* puise son origine en 1955 au cours d’une escale forcée à la Guadeloupe. Un bris mécanique de l’avion dans lequel prend place Alejo Carpentier confine ce dernier plusieurs jours sur la petite île française. C’est au cours de ce séjour inopiné qu’il fait la connaissance d’un Corse, Mario Petroluzzi, et qu’il apprend de ce dernier l’existence de Victor Hugues. Acteur somme toute important de la Révolution française, Victor Hugues demeure passablement absent de l’historiographie portant sur les événements entourant 1789. Pourtant, son parcours singulier, digne d’intérêt, a tôt fait de retenir l’attention du romancier. Porteur d’un décret sur l’abolition de l’esclavage dans les colonies françaises, mais aussi de la première guillotine en Amérique, Victor Hugues s’est surtout fait connaître pour ses actions en territoire antillais. Il a entre autres mené une importante guerre de course dans les mers Caraïbes (1794-1798), ce qui a permis à la Guadeloupe de s’enrichir considérablement. Même s’il existe quelques biographies dédiées à l’homme, il demeure néanmoins un personnage relativement méconnu de l’époque révolutionnaire. Carpentier, fin connaisseur de l’histoire des Caraïbes, s’intéresse dès

lors de près au personnage. Il décide d'utiliser Victor Hugues comme point de départ à la création de la grande fresque romanesque qu'est *Le Siècle des Lumières*. Il profite de l'aspect nébuleux entourant l'ancien agent du Directoire afin de l'intégrer aux personnages réels et fictifs évoluant au sein du roman. « Ces imprécisions étaient idéales pour moi, car je doute qu'on puisse faire un grand roman avec un personnage central du type de Napoléon, ou du type de Robespierre, ou de n'importe quel personnage dont la trajectoire soit connue dans son entier » (Carpentier, entretien avec Ramón Chao, 1979). Victor Hugues s'avère de fait suffisamment obscur pour que le romancier puisse l'intégrer à un univers fictif, tout en tirant profit de ses actes les plus connus afin d'ancrer le récit dans une vérité historique. Un autre élément intrinsèque au récit a également contribué de près au choix du personnage.

Beaucoup moins cité dans les études, mais d'une importance capitale dans l'intérêt manifesté par Carpentier, cet élément retient l'attention de l'écrivain au cours d'un voyage initiatique dans le golfe de Santa Fe. La magnificence du lieu charme et éblouit l'auteur cubain. Les paysages somptueux, voire merveilleux, représentent avec éclat l'espace antillais. La diversité des couleurs et des formes, le pullulement végétal impressionnant, la mer azurée, riche en créatures de toutes sortes, en font un endroit d'exception, d'une rare beauté. Carpentier est dès lors séduit par l'idée d'un personnage révolutionnaire évoluant au cœur de ce lieu unique et grandiose, dont les paysages évoquent ceux de plusieurs îles antillaises. C'est ainsi que s'amorce l'écriture du *Siècle des Lumières*.

Le roman débute à la Havane où trois adolescents se retrouvent subitement seuls à la mort du père. À la suite de cet événement, leur existence adopte une tournure anarchique alors qu'ils dorment le jour et vivent la nuit, et cela dans un quotidien en marge complète de la société. C'est à ce moment que Victor Hugues frappe à leur porte et s'introduit dans la vie des jeunes gens. S'il rétablit l'ordre peu de temps après son arrivée, il marque surtout l'existence de Sofia, d'Esteban et de Carlos en les initiant au discours révolutionnaire. Après une brève escale à



St-Domingue en compagnie du négociant français, Esteban entreprend la grande traversée vers l'Europe où il débarque dans un Paris en pleine effervescence révolutionnaire. Là-bas, le jeune homme est illuminé lors de son passage à la loge des Étrangers Réunis, pour finalement se retrouver plongé dans un profond ennui durant son séjour au Pays Basque. Ce n'est qu'une fois rentré en Amérique, qu'Esteban prend la pleine mesure du pouvoir politique et de ses conséquences sur le peuple. Un douloureux constat qu'il tentera en vain de communiquer à ses cousins, Sofia et Carlos.

L'Histoire conçue par Carpentier repose sur une confrontation des cultures et *Le Siècle des Lumières* en est la preuve éloquente. Nous découvrons la Révolution sous de nouveaux traits, peu abordés dans l'historiographie traditionnelle. Ces traits sont ceux que prirent les événements en Guadeloupe, à Cayenne, à Cuba et à St-Domingue. Bien que les Antilles aient connu à cette époque des soulèvements populaires et des actions politiques à saveur locale, la Révolution française s'y est déroulée là-bas à peu près de façon similaire à l'Europe : elle est née des mêmes convictions, elle s'est imposée de la même manière, elle a connu les mêmes débordements, elle s'est perdue par les mêmes fautes et s'est enfin éteinte dans la même désespérance (Blanzat, préface, p. 13). Carpentier montre, à travers le personnage de Victor Hugues, les avancées importantes de la Révolution, mais aussi les grands pas en arrière qu'elle aura accomplis, inévitablement. À lui seul, Victor Hugues reflète cet état de la situation ; un état caractérisé par d'importantes avancées, sitôt assombries par des reculs encore plus cuisants. De fait, les idées révolutionnaires et l'abolition de l'esclavage apportées par Hugues conduisent au rétablissement de l'esclavage, peu de temps après le décret du 16 Pluviôse de l'an II, et à l'introduction de la guillotine au Nouveau-Monde. « Le destin de Victor Hugues est exemplaire en son temps. L'homme intérieur est détruit en lui par le chef militaire, l'administrateur, l'homme politique. Il se renie, ses actes s'annulent, l'événement, auquel cependant il contribue, le dépasse et l'écrase » (Blanzat, préface, p. 14).

*Le Siècle des Lumières* nous conduit au constat suivant : au-delà de l'exploration des faits entourant la Révolution française, c'est de l'histoire des révolutions en général qu'il s'agit. Plus précisément, c'est la rencontre de l'homme avec l'Histoire qui transparaît.

Ainsi, pour Carpentier, le rôle du romancier se définit au-delà de la mise en forme de la réalité dans laquelle le hasard l'a fait vivre. En outre, ce rôle de « juge » de l'Histoire prend davantage d'importance dans un espace comme l'Amérique latine, encore à la recherche de son identité culturelle et politique. Toutefois, l'auteur cubain affirme qu'il n'est surtout pas question de soumettre l'écrivain à une quelconque volonté politique. L'écrivain se situe plutôt en tant que témoin de son époque et il contribue par son œuvre à améliorer l'état du monde. Dans *Le Siècle des Lumières*, c'est principalement une vision déceptive de la Révolution française qui nous est présentée. Carpentier a voulu montrer l'inévitable conflit entre l'utopie et la réalité humaine. Même si les grandes idées philosophiques du XVIII<sup>e</sup> siècle demeurent près de trois siècles plus tard d'une pertinence sans équivoque, leur implantation au sein de la société demeure difficilement réalisable, encore aujourd'hui.

Dès le titre, le lecteur se trouve plongé au cœur de l'atmosphère avant-gardiste et lumineuse caractérisant le XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais chaque lumière, aussi brillante soit-elle, suscite des ombres. Aussi, est-il difficile de ne pas relever l'ironie du titre alors que l'on parcourt cette fresque historique se terminant dans la froide noirceur d'une demeure à l'abandon. Au fil des pages, les Lumières s'assombrissent et révèlent leur pendant obscur. La première portion du récit dévoile toute la luminosité d'un siècle en plein essor intellectuel et philosophique. Les possibilités envisagées par le courant révolutionnaire semblent infinies et ouvertes sur tous les possibles. Toutefois, cette splendeur illusoire, comme l'histoire nous le démontre par la suite, n'aura fait qu'accentuer le contraste avec les événements figurant au sein de la seconde partie. La tension entre les ombres et la lumière se révèle à l'image de la ville natale du

jeune Esteban : « les ombres sont accentuées par la lumière excessive des choses illuminées » (p. 129).

Le jeu de contrastes se déploie sur toute l'œuvre. Une tension naît de ce va-et-vient incessant entre différents pôles en apparence opposés. Ainsi s'entremêlent le magique et le tragique, le philosophique et l'historique, la réalité des peuples et l'utopie des mots, et de façon plus large, les ombres et les lumières. Ces effets de clair-obscur qui animent la trame narrative dans son entier nous paraissent intéressants et incontournables, et se révèlent porteurs de sens. Même si le roman s'attarde à des événements passés, il demeure d'une rigoureuse actualité en allant au-delà du seul fait historique, en questionnant l'homme et ce qui le pousse à s'inscrire dans l'Histoire. *Le Siècle des Lumières* touche à l'existentiel, met en relief et questionne la réalité humaine. Pas seulement celle du passé, mais également la réalité présente, actuelle, et celle de demain. Nous désirons nous attarder à ce questionnement sous-jacent palpable dans l'ensemble du texte. Nous voulons voir comment le procédé littéraire provoque l'ambivalence du regard posé sur les Lumières. La raison, mais aussi le désir, deux forces en apparence opposées, se retrouvent à la base de l'élan révolutionnaire. Même si elles n'obéissent pas aux mêmes lois, elles sont susceptibles d'engendrer le meilleur comme le pire. Il s'agit ici de voir comment le texte représente les contradictions des Lumières dans une fiction construite sur la dualité « ombre » et « lumière », c'est-à-dire sur les aspects sombres et lumineux de l'aventure humaine.

Lorsque la dernière page du livre est tournée, la nuit s'installe dans la maison de la comtesse de Arcos à Madrid. À la lecture de l'œuvre de Carpentier, il nous vient à l'esprit que les philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle avaient sans doute oublié que toute lumière projette une ombre. Carpentier redonne sa part d'ombre aux Lumières. Si le roman se termine dans l'obscurité d'un crépuscule tombé trop tôt, il s'ouvre également sous un ciel éclairé par une « pleine lune palie ». La lumière et les Lumières traversent l'ensemble de l'œuvre et sont constamment mises en contraste

avec l'obscurité. L'obscurité physique, mais également celle métaphorique, qui nous intéresse ici. C'est principalement ce jeu d'ombres et de lumières qui fascine le lecteur. Il nous rappelle que rien n'est parfaitement blanc ou noir, que rien n'est totalement pur ou corrompu. Pour mettre en relief ces effets de clair-obscur, nous entendons explorer la métaphorisation des Lumières et de la lumière qui, encodée à même le titre, se déploie dans l'ensemble du système narratif.

À l'image du tableau *Explosion dans une cathédrale*<sup>1</sup>, dont les apparitions récurrentes parsèment le texte, l'homme semble pétrifié au cœur d'un mouvement suspendu, prisonnier de la représentation figée de l'histoire comme destin. En explorant la thématique des ombres et lumières présentes dans le récit, nous souhaitons montrer comment ces mouvements antinomiques caractérisent chez Carpentier le cheminement de l'homme révolutionnaire, et d'un point de vue plus large, l'itinéraire des peuples au sein de l'histoire. L'aspect humain, intemporel, fruit de plusieurs millénaires d'évolution, demeure indissociable de toute révolution, de toute percée intellectuelle et scientifique, la plus avant-gardiste soit-elle. Carpentier l'affirme avec éloquence dans *Le Siècle des Lumières*. D'abord séduits par la luminescence d'un siècle en plein essor philosophique et scientifique, les personnages se trouvent bientôt plongés dans le drame de la réalité crue des hommes. Notre étude se propose d'explorer le *topos* de la lumière et des Lumières dans le but de montrer comment le système narratif métaphorise ces dernières dans l'œuvre.

Nous avons choisi de travailler sur la version française du *Siècle des Lumières*, traduite de l'espagnol par René L.-F. Durand. Nous sommes conscients que ce choix fait en sorte que certains thèmes, notamment la musicalité de la trame narrative<sup>2</sup>, certains aspects poétiques en lien avec les différentes sonorités des mots, etc., ne

---

<sup>1</sup> L'œuvre originale, intitulée *Explosion dans une église*, a été réalisée dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle par Monsù Desiderio, pseudonyme de François de Nomé et Didier Barra, peintres lorrains. Voir Michel Onfray. 1995. *Métaphysique des ruines. La Peinture de Monsù Desiderio*, Paris : LGF, 112 pages. Voir figure 1, page 91 de l'appendice A pour détails de la toile.

<sup>2</sup> Carpentier étant à la base un musicologue et cet aspect musical est indissociable de la plupart de ses romans

peuvent être abordés ici. Toutefois, nous nous devons de souligner le travail remarquable réalisé par René L.-F. Durand, qui a traduit plusieurs romans de Carpentier. De plus, le sujet qui nous intéresse ici peut tout aussi bien être traité dans la version originale que dans la traduction française, à quelques nuances près. Tous les renvois de citations sont par conséquent faits à l'œuvre traduite.

Notre travail comporte trois parties que nous présentons brièvement ici. Nous questionnons dans un premier temps l'esprit des Lumières (Todorov, 2006; Delon, 2007; Cassirer, 1990) en analysant les apports positifs et négatifs (idée de contre-Lumières) de ce système de pensée, de pratiques et d'objets. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le terme « lumière » emprunte chez les philosophes la forme plurielle de *Lumières* afin d'illustrer un système de pensée basé sur le progrès et la connaissance. Ne se réduisant toutefois pas à quelque doctrine philosophique, les Lumières, également définies par leur contraire, l'obscurité, se représentent elles-mêmes par le biais d'une métaphore (Delon, 2007, p. 662). Sous la forme romanesque, l'usage de la métaphore lumineuse assume une double fonction : elle vient tantôt éclairer l'objet auquel elle est associée, tantôt l'assombrir. Dans *Le Siècle des Lumières*, la métaphore lumineuse est reprise par Alejo Carpentier afin de poser un regard à la fois critique et ludique sur le passage des Lumières européennes vers les « collectivités neuves » (Bouchard, 1999) de la Caraïbe. Notre détour par la définition des Lumières permet une brève exploration de ce motif central afin de cerner avec plus d'exactitude son rôle dans le système narratif. Il ne s'agit pas ici de s'attarder à tous les aspects forts qui ont marqué le XVIII<sup>e</sup> siècle, mais de plutôt souligner ceux qui nous paraissent les plus pertinents par rapport au sujet de notre étude et à l'œuvre proprement dite. Certains éléments clefs de cette période historique ne seront donc pas abordés ou le seront brièvement, et ce dans les limites de la présente étude.

Cette première portion du travail entend également démontrer les nombreux liens entre la diégèse romanesque et les Lumières. Suivant en cela la trame narrative, nous débutons notre étude en nous attardant aux principaux apports des Lumières.

Nous enchaînons par la suite avec l'étude des pans plus obscurs qui ont marqué le XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette première portion du travail jette un regard global sur l'ensemble de l'œuvre. Elle tend à montrer le lien entre l'homme et l'Histoire et cela en regard des événements entourant la Révolution française. Même si les conclusions tirées de ce bref survol sont facilement transposables à d'autres révolutions qui ont eu cours à d'autres époques, c'est vraiment lorsque l'analyse s'affine dans les deuxième et troisième parties du travail que s'affirme l'universalité du propos.

Dans *Le Siècle des Lumières*, les personnages sont entourés de plusieurs objets hautement symboliques liés au concept des Lumières. Ces derniers participent à la logique narrative selon une progression qui emprunte à celle vécue par les personnages : des livres et autres objets scientifiques rattachés au progrès des connaissances, on passe graduellement à la guillotine et à de plus obscurs objets de torture. Les Lumières s'assombrissent : cette dégradation du système des objets va de pair avec la désillusion des personnages. Ce volet de l'analyse textuelle suit la trajectoire descendante décrite par les Lumières, notamment en distinguant les focalisations rattachées aux personnages d'Esteban, de Sofia et de Victor Hugues, mais aussi en analysant les liens que ces derniers entretiennent avec les différents objets emblématiques des Lumières gravitant autour d'eux. Ainsi, trois objets nous paraissent d'une grande pertinence dans le récit. Tout aussi dignes d'intérêt, d'autres objets auraient pu retenir notre attention : la nature luxuriante, les livres liés à la connaissance et les navires n'en sont que quelques exemples. Néanmoins, les limites de notre étude nous imposent de n'examiner que la guillotine, le tableau *Explosion dans une Cathédrale* et le costume des personnages.

Symbole par excellence de l'exactitude mathématique des Lumières, la guillotine se dresse implacable dès la toute première phrase du récit. « Les mots ne tombent pas dans le vide » (p. 17) et la lame de la guillotine non plus. Elle a vu nombre d'hommes passer de la lumière à la nuit dans le silence dramatique que seul le souffle aigu du couperet s'abattant sur le condamné vient altérer. « De la guillotine



on ne retient jamais que l'effet de rupture, l'effondrement d'un monde auquel la Terreur met un terme, définitivement. » (Wald Lasowski, 1991) Traversant l'ensemble de la trame romanesque, la guillotine adopte la progression de la diégèse à mesure que se déploie le récit. Esteban la contemple tour à tour selon différents points de vue. L'échafaud de la terreur fonde une scène nouvelle où les acteurs révolutionnaires sont susceptibles de s'interchanger dans les rôles de suppliciés et de bourreau. L'Incorruptible lui-même n'y échappera pas. En nous attardant à l'étude de cet objet indubitablement rattaché à l'époque des Lumières, nous souhaitons montrer le déplacement sémiotique qui caractérise sa progression au fil de ses différentes apparitions dans le récit.

À l'instar de la guillotine, le tableau *Explosion dans une cathédrale* fait diverses apparitions au fil de l'intrigue, à certains moments clefs de la vie des personnages, en particulier de celui d'Esteban. Ces incursions méritent toute notre attention, car elles révèlent l'évolution de la vision du monde d'Esteban. Le regard qu'il pose sur cette toile à caractère mystique se modifie à mesure que le jeune homme progresse dans son parcours révolutionnaire. Esteban, qui semble à l'écart des grandes actions révolutionnaires, se situe toujours un peu en retrait, comme le ferait un historien à la lumière des événements qu'il doit rapporter. Néanmoins, le jeune Cubain semble ne jamais avoir le bon angle de vision; les événements se déroulent toujours trop loin ou trop près pour qu'il n'y voie clair. Si le jeune homme passe de l'idéalisme au pessimisme, le regard qu'il pose sur la toile subit également une métamorphose. En fait, la signification profonde de la toile lui apparaît de façon évidente lors de son retour à la Havane. Les événements vécus ont façonné son regard. C'est, comme nous le verrons, ce qui transparaît dans la relation qui lie Esteban à la toile de Monsu Desiderio.

Enfin, cette étude des objets ne pouvait être complète sans que nous nous attardions au costume, un objet prisé au XVIII<sup>e</sup> siècle et explicitement rattaché au personnage de Victor Hugues. Bien que les actions de ce personnage nous semblent

rapportées avec un certain détachement, elles participent activement à la progression de la diégèse romanesque. Elles marquent certains lieux et certaines étapes significatives du récit, dans lesquelles viennent s'inscrire les autres personnages, tels Sofia et Esteban. Victor Hugues incarne, comme nous le mentionnions, l'homme révolutionnaire mû par cette force indéfinissable qui le pousse à s'inscrire dans l'Histoire. Sa progression au sein du *Siècle des Lumières* s'avère le pivot central du récit, pivot autour duquel évoluent les autres personnages. L'étude du costume, principalement orientée autour de Victor Hugues, va de pair avec celle du personnage. Tout comme les autres objets de notre étude, le costume s'avère d'une importance capitale au XVIII<sup>e</sup> siècle et il subit peu à peu une métamorphose tout au long du roman. Notre objet est donc de mettre en évidence ce passage de la splendeur utopique des Lumières vers cette lassitude triste révélée par l'échec politique et social, du moins partiel, de la Révolution.

Dans la dernière partie de notre travail, nous étudions d'abord brièvement le poème de la mer situé à mi-chemin dans le récit. D'une grande beauté, cet épisode poétique nous invite à aborder la question du réel merveilleux. Ce genre romanesque apparaît lorsque l'effet de réel se dissipe de façon inattendue en laissant place au merveilleux. Nous verrons que ce poème de la mer induit une scission quasi parfaite entre la première et la seconde moitié de l'œuvre. Dans chacune de ces deux parties sont choisis les deux extraits du texte sur lesquels nous nous attardons en dernier lieu. Nous souhaitons les étudier sous l'angle d'une analyse narratologique. Ils nous paraissent pertinents dans le cadre du présent travail puisqu'ils projettent deux éclairages en apparence différents portés sur la Révolution.



Dans le premier extrait, nous retrouvons Esteban fraîchement débarqué à Paris, illuminé par la splendeur révolutionnaire. Ébloui par cette « métaphore de révolution » (p. 132), le pauvre homme ne parvient jamais à adhérer au réel, trop théâtral, des événements. Au sein du second extrait, il est de retour à la Havane et relate avec amertume ses aventures au cœur de la Révolution. Nous nous attarderons à certaines déclinaisons de la métaphore lumineuse comme la lumière aveuglante et la lumière venue d'en bas. Nous verrons pour finir comment l'étude de la métaphore lumineuse dans le récit nous permet de vérifier notre hypothèse principale : l'homme du *Siècle des Lumières* joue-t-il ou non un rôle dans l'accomplissement du destin historique? L'Histoire est-elle réalisation de la raison? Les masses et les héros font-ils réellement l'Histoire pour les raisons qu'ils se donnent? C'est à ces questionnements que l'œuvre semble apporter une réponse. Notre étude souhaite mettre en lumière cette réponse enfouie à travers les dédales clairs-obscurs d'une histoire en devenir.

## CHAPITRE I

### CLARTÉ ET OMBRES DES LUMIÈRES

« Mais au crépuscule les citronniers fleurirent. Et ce fut comme une épiphanie de l'arbre après tant d'offices de ténèbres. »

Alejo Carpentier. *Le Siècle des Lumières*.

Si le siècle des Lumières est d'abord associé au XVIII<sup>e</sup> siècle européen, le concept de Lumières, à lui seul, représente un ensemble d'objets, d'idées et de courants de pensée marqués par une importante mouvance intellectuelle. Cela dit, on ne peut pas circonscrire les Lumières à l'intérieur d'une doctrine ou d'un système donnés, puisqu'elles se représentent avant tout par elles-mêmes, au moyen d'une métaphore dont l'image chapeaute plus d'un sens. Le rapport analogique qui nous intéresse ici est celui de la connaissance et du savoir. Certes, le terme est vaste, toutefois, c'est cette latitude et cette imprécision dans la signification qui ont permis au concept de Lumières de perdurer dans le temps et d'avoir été retenu par l'histoire culturelle. Le terme renvoie métaphoriquement à ce qui éclaire, ce qui illumine. Il englobe également son pendant antithétique, la noirceur. Dans l'espace romanesque, l'usage de la métaphore lumineuse assume une double fonction : elle vient tantôt éclairer l'objet auquel elle est associée, tantôt l'assombrir. À cela s'ajoutent d'autres nuances, telles la lumière froide, la lumière qui brûle, la lumière aveuglante, autant d'épithètes modulant la métaphore lumineuse et qui connotent le ou les termes auxquels elle se rapporte. Notre analyse prendra appui sur ce *topos* de la métaphore lumineuse afin d'illustrer les aspects sombres et clairs du *Siècle des Lumières* d'Alejo Carpentier. Évoquons d'abord la naissance du concept et rappelons quelques

moments clefs de l'époque des Lumières, moments qui serviront à étayer notre propos lors de l'analyse du récit.

### **1.1 Naissance d'un concept : De la lumière descendue d'en haut à la pluralité des Lumières**

Plusieurs idées et concepts courants de l'existence humaine font appel à la métaphore lumineuse. Même si dans de nombreux cas, les frontières restent indécises entre lumière-métaphore et lumière-symbole, de nombreuses civilisations relient symboliquement la lumière à une limite idéale, un aboutissement (Chevalier et Gheerbrant, 1982, p. 584). De façon générale, la métaphore lumineuse connote positivement le ou les termes comparés. Sans pour autant amorcer ici une étude exhaustive des variations sémantiques de la lumière - un exercice qui s'avérerait considérable et qui nous éloignerait de notre propos principal -, rappelons néanmoins les grandes lignes de l'évolution du concept.

Très tôt dans l'histoire de l'humanité, la lumière, élément fondamental de la vie terrestre, est perçue par l'homme comme une composante bienfaisante et rassurante. L'image de la lumière se trouve associée de façon instinctive à des notions positives telles que le bien et la vérité. Du côté obscur, on observe l'émergence de sentiments contraires, comme la crainte et l'insécurité. De fait, les ténèbres sont connotées négativement et deviennent rapidement la contrepartie de la lumière. Mentionnons toutefois que clarté et ténèbres ne sont pas réellement des éléments contraires d'un point de vue concret, mais ils le deviennent lorsqu'on les aborde du strict point de vue de leurs signifiés. Ce net clivage entre obscurité et clarté est à l'origine de la propension des hommes à associer la lumière aux forces positives et inversement, à associer le mal à la noirceur. Ces associations qui tendent à unir des valeurs morales et épistémologiques avec les concepts de lumière et de noirceur concourent à la formation de couples antithétiques du genre bien-mal, vérité-erreur, savoir-ignorance, autant d'associations représentées métaphoriquement par le biais du thème lumineux.

À partir de l'Antiquité, la religion s'empare de ces conceptions dualistes en les utilisant abondamment afin d'illustrer son enseignement. Dès lors, le thème de la lumière est fréquemment employé afin de désigner Dieu et sa vérité divine. Par conséquent, les ténèbres illustrent le domaine des âmes rejetées par Dieu et symbolisent le péché, l'ignorance divine et l'idée de mort. Il s'agit d'ailleurs ici d'un paradoxe intéressant, puisqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, on reprochera justement à la religion d'avoir maintenu les hommes dans les « ténèbres de l'ignorance ». Nous reviendrons d'ailleurs plus longuement sur ce renversement de sens lorsque qu'il sera question de la laïcité et du scepticisme religieux.

Bien que l'association lumière-religion perdure encore, le symbolisme lié à la lumière adopte vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle une signification nouvelle, qui délaisse Dieu pour se tourner vers les hommes. « À la certitude de la Lumière descendue d'en haut viendra se substituer la pluralité des Lumières qui se répandent de personne à personne. » (Todorov, 2006, p. 12) Cette signification nouvelle tardera néanmoins à s'implanter de manière non équivoque et définitive.

L'époque des Lumières nous ramène invariablement au XVIII<sup>e</sup> siècle. Toutefois, rappelons que cet usage s'est installé peu à peu en Europe occidentale avant de se fixer définitivement. Produit des nombreux récits philosophiques de cette période déterminante dans l'histoire de la pensée humaine, mais aussi d'influences étrangères, qu'on pense notamment à l'*enlightenment* anglais et l'*Aufklärung* allemand, les Lumières désignent déjà au XVII<sup>e</sup> siècle les connaissances et le savoir, et s'écartent en cela du terme singulier qui réfère au divin et à l'absolu. Une des clefs du succès à travers le temps du concept est en partie due à l'imprécision du terme. En effet, le flou entourant la signification métaphorique de cette désignation permet certains glissements d'une doctrine à l'autre, et cela sans altération du sens global. L'histoire a montré qu'au fil du temps, le secret de la longévité de bon nombre de grands thèmes philosophiques provient en partie de l'imprécision dont ils s'entourent. Si le terme Lumières a fait presque l'unanimité au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est parce

qu'auteurs et philosophes ont tiré parti de ce flou sémantique pour s'approprier la notion et l'orienter à leur guise.

Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, on retrouve déjà les emplois pluriel et singulier du terme lumière. L'usage du mot « Lumières » sous sa forme plurielle désigne alors communément les connaissances que l'humanité a acquises au cours de l'histoire. Vers le milieu du siècle, l'emploi d'expressions telles que « les lumières de la raison » ou « les lumières de la philosophie » apparaît dans le discours. Chez les philosophes, l'image de la lumière est fréquemment utilisée et est souvent liée à son pendant la noirceur afin d'imager avec plus de force les éléments du discours. Dans son étude portant sur les concepts de *Lumière* et de *Lumières* (1968), Jacques Roger rappelle cette citation de Condorcet dans laquelle il fait usage de la métaphore lumineuse pour étayer son propos sur la fin du Moyen Âge et le début de la Renaissance :

L'humanité tout entière est replongée dans les ténèbres. [...] Cependant, le jour renaît peu à peu ; les yeux, longtemps condamnés à l'obscurité, l'entrevoient, se referment, s'y accoutument lentement, fixent enfin la lumière (p. 168).

Il ne s'agit pas ici de simplement comparer le Moyen Âge aux ténèbres, une comparaison souvent retrouvée dans la littérature de l'époque (et encore aujourd'hui), mais d'utiliser pleinement la métaphore lumineuse afin d'illustrer le passage du Moyen Âge à la Renaissance. Ce maniement du terme lumière démontre que l'image est implicitement synonyme de savoir, mais aussi, que la signification métaphorique est désormais ancrée dans le langage. Plusieurs autres philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle, qu'on pense notamment à Diderot ou à Voltaire, useront également de la métaphore lumineuse au sein de leurs discours, concédant désormais à l'image son statut d'expression consacrée. Nous verrons d'ailleurs avec plus de précision au cours de l'analyse portant sur deux segments narratifs comment Carpentier fait lui-même usage de la métaphore lumineuse afin d'illustrer d'une part, la vision idéalisée des Lumières, et d'autre part, la sombre perception des conséquences révolutionnaires de ces dernières.

## 1.2 L'esprit du siècle des Lumières : de la conception utopiste à la réalité humaine

Au-delà de l'image qu'elles projettent, les Lumières représentent l'ensemble d'une époque qui fut marquante dans l'histoire de l'évolution de la pensée humaine. Rappelons qu'il s'agit ici de décrire de façon très sommaire les grandes lignes de la pensée des Lumières. Cet exercice nous permettra plus loin de convoquer les principaux segments narratifs de notre récit en vue de montrer la progression romanesque qui passe d'abord par la splendeur utopique des Lumières pour ensuite s'acheminer vers le pendant obscur de celles-ci. De fait, les éléments évoqués au cours de ce bref rappel historique serviront à étayer notre propos au cours de cette première partie, puis durant l'étude des personnages et des objets, et, finalement, lors de l'analyse narratologique. Par conséquent, de grands pans de l'époque des Lumières ne seront pas abordés ici puisque nous souhaitons demeurer le plus près possible de l'œuvre de Carpentier. Notre sélection des aspects marquants des Lumières servira essentiellement de support à notre étude de la métaphore lumineuse dans *Le Siècle des Lumières*. Enfin, par souci de concision et afin de consacrer plus d'espace à l'analyse littéraire proprement dite, nous ne survolerons que brièvement les aspects historiques des Lumières qui nous intéressent.

Reconnues encore aujourd'hui pour leur aspect intemporel, les grandes idées des Lumières sont nées d'un amalgame de notions à la fois anciennes et modernes. Des concepts issus à la fois de l'Antiquité, du Moyen Âge ou encore de la Renaissance servent de matériaux de base aux grandes théories qui ont vu le jour au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Plusieurs individus participent à cette immense réflexion sur l'homme et la société, et les débats d'idées qui en résultent sont à la base du grand dynamisme intellectuel qui marque l'époque.

Désormais, les penseurs et les philosophes entendent s'écarter du cadre de la théorie et appliquer de manière concrète ce nouveau savoir à la société. Les idées préconçues volent en éclat pour faire place à un renouveau intellectuel marqué par

une volonté manifeste d'autonomie. C'est d'ailleurs cette autonomie nouvelle qui, rejetant l'autorité extérieure, s'avère être un point déterminant de la pensée des Lumières. L'esprit critique se développe, d'où les nombreuses remises en question des systèmes mis en place dans la société. De fait, la religion, qui régnait depuis plusieurs siècles sur les hommes, se voit maintenant abondamment critiquée. Il s'agit de vivre désormais dans l'espace concret du présent, et non plus dans l'abstraction d'un système mis en place par une forme d'autorité souvent désuète et non représentative de la société qu'elle prétend servir.

Le surnaturel est chassé de l'espace public pour faire place au naturel, soit à des systèmes qui sont de même niveau et de même nature que les hommes. « C'est en ce sens que les Lumières produisent un monde *désenchanté*, obéissant de part en part aux mêmes lois physiques, ou, pour ce qui concerne les sociétés humaines, révélant les mêmes mécanismes de comportements. » (Todorov, 2007, p. 11). Il faut repenser la société au moyen de points d'ancrage concrets issus de la nature, et expulser le spirituel et la superstition de la gouvernance de la Cité. Tous ces bouleversements concourent alors à créer un terreau fertile aux idées révolutionnaires. Les systèmes établis doivent être abolis afin de faire place au renouveau.

Une telle façon de faire suscite bien entendu le rejet de la part de la monarchie et du clergé, instances soudainement devenues l'objet de toutes les critiques. Les religieux incarnent une portion importante de ceux que l'on qualifie d'anti-Lumières ainsi que bon nombre de penseurs pour qui la raison est une abomination. « Nombreux sont les auteurs qui refusent de voir s'accroître le rôle de la raison, et apparaître insidieusement ou ouvertement la critique de la foi, des mystères, des miracles, de la Bible. » (Delon, 2007, p. 96)

Pour le clergé et la monarchie, la terreur révolutionnaire qui a marqué la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle trouve son origine dans les Lumières. L'autonomie, la liberté individuelle et de culte, tout comme la connaissance, constituent des principes visant à céder une plus grande part de liberté à l'individu. Pour les anti-Lumières, il ne fait

pas de doute que l'établissement de tels principes dans la société menace l'équilibre de cette dernière. Certes, les importants changements qui bouleversent la société engendrent une part de désordre et d'incertitude susceptibles de mener à l'anarchie. Toutefois, ce désordre ne trouve pas sa source dans les idées des Lumières, mais plutôt dans la façon dont les hommes se les sont appropriées et ont tenté, parfois maladroitement, de les intégrer au fonctionnement de la société.

Refusée dans son principe par de nombreux détracteurs, la pensée des Lumières a souvent fait l'objet de « détournements » (Todorov, 2006, p. 25-36). L'utilisation erronée des fondements des Lumières fournit les arguments nécessaires aux critiques qui ne cesseront dès lors de faire porter tout le blâme aux Lumières en ce qui concerne les nombreuses aberrations qui ont eu cours aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Des auteurs chrétiens et des historiens du XIX<sup>e</sup> siècle reprocheront aux Lumières d'être la source des épisodes de violence et de tueries entourant la Révolution, et d'être à la base des fondements du colonialisme européen. Néanmoins, il appert, lorsqu'on observe le passé avec un certain recul, que les idéaux des Lumières ont fourni à ces mêmes critiques des éléments de justification du fait de leur universalité et de leur grande notoriété. L'histoire nous a montré que même les plus nobles idées peuvent être détournées afin de servir les plus vils intérêts.

C'est en cela que l'œuvre de Carpentier fait preuve d'ironie, et ce dès la lecture du titre. *Le Siècle des Lumières* projette d'abord l'éclairage d'un idéalisme teinté par l'espoir d'un monde meilleur ; une société juste qui serait animée par les idées nobles des Lumières. Néanmoins cet idéalisme s'effrite rapidement au contact de la cupidité et de la barbarie des hommes. *Le Siècle des Lumières* amorce ainsi une lente trajectoire déceptive qui passe de la splendeur utopique des Lumières aux sombres conséquences révolutionnaires de celles-ci. Voyons à travers le regard des trois adolescents de la Havane comment la vision idéalisée des Lumières s'assombrit graduellement au spectacle des excès révolutionnaires.



### 1.3 La clarté libératrice

#### 1.3.1 Éloge de la connaissance : Culture et progrès scientifique

Parmi les nombreux acquis du XVIII<sup>e</sup> siècle figure la connaissance. Ayant comme point d'ancrage la raison et l'expérience, la connaissance est à l'origine d'un bouleversement complet de la relation que les hommes entretenaient jadis avec le monde. L'univers n'est plus perçu comme un lieu de mystères et de forces occultes inaccessible à l'homme. Apparaît désormais une nouvelle réalité, perceptible rationnellement. L'individu apprend, s'instruit et s'améliore comme être pensant et n'est désormais plus assujéti à une volonté suprême. Le savoir est valorisé et encouragé. Il est de bon ton en société d'être en relation avec un scientifique ou un intellectuel. Dans *Le Siècle des Lumières*, on retrouve cette effervescence liée à la connaissance dans la première partie du roman.

Le mouvement puissant qui porte l'Europe, et plus particulièrement la France, est illustré chez Carpentier par les trois jeunes personnages pour qui le monde est un vaste objet d'apprentissage, ouvert sur tous les possibles. Ils consacrent ainsi une importante partie de leur temps libre à la lecture d'ouvrages de toutes sortes. Afin de constituer une bibliothèque d'idées nouvelles, les trois jeunes gens n'hésitent pas à commander des livres venus de France, d'Espagne ou d'ailleurs. En outre, les ambitions exploratrices d'Esteban, de Sofia et de Carlos, qui sont avides de voyager et de découvrir de nouveaux lieux, illustrent cette ouverture au monde et à la connaissance qui a marqué une bonne partie du XVIII<sup>e</sup> siècle :

Esteban rêvait de Paris, de ses expositions de peinture, de ses cafés intellectuels, de sa vie littéraire ; il voulait suivre un cours de ce fameux collège de France où l'on enseignait des langues orientales dont l'étude, sinon très utile pour gagner de l'argent, devait être passionnante pour celui qui aspirait comme lui à lire directement sur les manuscrits des textes asiatiques récemment découverts (p. 36).

Nous sommes dans cet espace idéaliste, caractéristique de l'ère prérévolutionnaire, où tout est possible. Ce rapport nouveau qui unit l'homme à la connaissance a d'importantes répercussions dans les domaines liés au savoir, telles

les sciences et la culture. Ainsi, du côté des arts, les artistes sont désormais maîtres de leurs créations et les destinent, non plus seulement à quelque autorité monarchique ou religieuse, mais à un plus large public, essentiellement bourgeois et aristocrate. Cette évolution majeure modifie complètement le rapport entre l'œuvre et l'artiste, et ouvre la voie à un nouveau créateur. « [...] c'est une nouvelle vision du monde qui entraîne une mutation culturelle dans le continent tout entier [Europe] et au-delà, en Amérique » (Delon, 2007, p.96). Pour la première fois, des scènes réalistes montrant des personnages et des objets du quotidien font leur apparition sur les toiles. On retrouve d'ailleurs plusieurs tableaux accrochés aux murs de la maison de la Havane. Ces toiles montrent les différents mouvements esthétiques présents en ce début du XVIII<sup>e</sup> siècle :

Au-delà d'un *Massacre des Innocents* qui pouvait bien être d'un disciple de Berruguete, et d'un *Saint Denis* qui pouvait bien être d'un imitateur de Ribera, s'ouvrait le jardin ensoleillé, avec des arlequins, masqués de noir, qui enchantaient Sofia, bien que Carlos estimât que les artistes du début de ce siècle avaient abusé des arlequins pour le simple plaisir de jouer avec les couleurs. Il préférait des scènes réalistes de moisson et de vendanges, [...] (p. 31).

Parmi les descriptions des diverses œuvres d'art de la maison, on retrouve une peinture « venue de Naples, d'auteur inconnu » (p. 31) (bien qu'en réalité, on puisse rattacher l'œuvre à Monsu Desiderio), intitulée *Explosion dans une cathédrale*. Ce tableau mystérieux, le préféré d'Esteban, apparaît à plusieurs reprises au fil de l'intrigue narrative. Nous aurons l'occasion de revenir plus longuement sur cette peinture significative dans le texte lors de notre étude des objets.

Au sein de la sphère culturelle, les volets littéraire et philosophique connaissent également certains bouleversements. En littérature, le statut de l'écrivain se voit modifié dans la société. « Il [l'écrivain] ne se situe plus en marge de la société, comme responsable de son édification religieuse ou de son divertissement, mais en position avancée comme un guide et un inspirateur. » (Mortier, 1990, p.6) Délaissant toute forme de mécénat qui viendrait nuire à leur crédibilité, les auteurs et philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle revendiquent avec véhémence leur autonomie

intellectuelle. « La littérature devient, du coup, une véritable force dans l'ordre politique et social, une force que certains savent déjà ménager habilement. » (Mortier, 1990, p.6) En plus des aspects idéologiques qui contribuent à enrichir les œuvres littéraires et philosophiques des Lumières, la volonté de surmonter les tabous et de défier les interdits donne libre cours à l'épanouissement d'une liberté d'esprit créatrice, caractéristique de l'époque. En outre, la frontière entre la littérature et la philosophie s'estompe dans certaines fictions et laisse place à l'émergence d'un nouveau genre littéraire : le conte philosophique, auquel se rattache sous certains aspects l'œuvre de Carpentier.

Largement répandu en Europe occidentale au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, le conte philosophique vise à mettre en scène une critique parfois satirique de la société et de ses mœurs. Sous la forme du conte se cache en effet la plume caustique de l'auteur qui dénonce les travers des différentes sphères de la société. Nous ne pouvons passer sous silence ici le fait que certains analystes ont lu dans *Le Siècle des Lumières* une critique aisément transposable à d'autres révolutions :

On pourrait être tenté de lire en effet, dans le roman d'Alejo Carpentier, un portrait d'autres révolutions, celle de 1917, par exemple. Peut-être est-ce extrapoler ; quoi qu'il en soit, on peut se demander comment un auteur aussi lucide ne s'est pas fait l'ermite de quelques Croisettes d'Amérique, et a pu se laisser prendre par la révolution cubaine (Chancé, 2001, p. 25).

Par ailleurs, le domaine scientifique n'est pas en reste en ce XVIII<sup>e</sup> siècle et connaît un essor considérable. Le jeune Esteban profite de cet engouement nouveau pour les sciences en se faisant livrer toute une panoplie « d'engins d'un cabinet de physique » (p. 39) afin d'apprendre tout en s'amusant. D'ailleurs, c'est surtout la physique qui joue un rôle crucial dans l'évolution du mode de la pensée humaine à l'époque des Lumières. « La science de la nature n'est pas tout uniment le mouvement de pensée qui se porte vers le monde des objets mais aussi le milieu au sein duquel l'esprit acquiert la connaissance de soi. » (Cassirer, 1932, p. 69) Bien que la science ait connu une avancée importante au XVII<sup>e</sup> siècle, voire supérieure à celle que connaît le XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est plutôt le regard posé par l'homme sur la science et

sur le monde qui constitue la plus importante évolution. « Le désir et la jouissance sensuels se joignent à la puissance de l'esprit pour arracher l'homme au simple donné et l'envoyer prendre l'air au pays du possible. » (Cassirer, 1932, p. 70) Cette vaste étendue de possibilités, c'est également ce qui caractérise la vision du monde de Carlos, de Sofia et d'Esteban au cours du premier chapitre. Néanmoins, nous aurons l'occasion plus loin de voir ce regard empreint d'idéalisme s'assombrir au contact des viles manipulations dont les hommes sont parfois les auteurs.

### **1.3.2 Autonomie : le pouvoir aux hommes**

La volonté d'autonomie ainsi que la liberté individuelle constituent un point majeur de la pensée des Lumières. La société souhaite désormais fonder ses propres normes morales et éthiques et rejeter celles mises en place par une autorité extérieure. « [...] la source du pouvoir est dans le peuple, dans le droit commun et dans l'intérêt général » (Todorov, 2006, p. 14) Il faut alors refonder les bases de la société afin de faire plus de place à l'individu. On opte également pour un pouvoir séculier, qui doit être utilisé avec parcimonie sous peine d'être repris à tout moment par le peuple qui s'avère désormais l'unique décideur.

Si l'on se reporte à l'œuvre de Carpentier, on observe que le roman s'ouvre sur la mort du père des trois jeunes adolescents. Cet événement, qui peut être lu comme la mort de l'ancienne loi, permet aux jeunes gens d'acquérir une entière autonomie et une quasi complète liberté individuelle :

Certes, la mort du père les avait beaucoup affectés. Et cependant, lorsqu'ils se virent seuls, à la lumière du jour, dans la longue salle à manger aux natures mortes bitumineuses, [...], ils auraient pu s'avouer qu'une sensation presque délicate de liberté les engourdissait autour d'un repas commandé à l'hôtel voisin, [...]. (p.29)

Le mode de vie singulier des adolescents, en marge de la société, exprime également ce détachement face à la norme établie :

Et puis, une invasion matinale de tapissiers, de vernisseurs, et d'étrangers eût rompu leurs habitudes, brouillées avec les horaires communs. C'était pour eux se lever tôt que de commencer la journée à cinq heures de l'après-midi, [...]. (p.42)

Cette nouvelle « souveraineté » de l'individu se manifeste à plusieurs niveaux au XVIII<sup>e</sup> siècle. On prône l'organisation personnelle de l'espace privé, ce à quoi nos jeunes amis de la Havane adhèrent suite au décès de leur père. Ils se créent un environnement ludique et unique, constitué de « domaines et de labyrinthes, où tout répondait [répond] à la nomenclature d'un code secret » (p. 43). Ainsi, « tel amas de caisses sur le point de s'écrouler était la tour penchée ; le coffre qui servait de pont, posé entre deux armoires, était le défilé des druides, etc. » (p.43). Les trois adolescents refusent également de s'intégrer à la société « qui, par ses préjugés provinciaux, prétendait soumettre les existences à des normes communes » (p.45).

Reclus à l'intérieur d'un quotidien anarchique et inusité, forgé selon leurs goûts et intérêts personnels, les trois jeunes gens mènent une existence parallèle et totalement en marge de la société. C'est d'ailleurs lors de la première visite de Victor Hugues à la maison de la Havane que Sofia prend conscience de son mode de vie marginal, « remarquant pour la première fois la singularité de tout ce qui avait formé le cadre naturel de son existence » (p.47). Personnage important de l'époque révolutionnaire, bien que relativement méconnu, Victor Hugues est l'élément clef par lequel s'est dessiné le cadre historique du récit. Comme nous l'avons vu précédemment, les informations restreintes sur cet agent du Directoire en Guadeloupe ont permis à Carpentier de greffer plus facilement les éléments de fiction aux éléments historiques : « Victor Hugues était presque inconnu et Carpentier pouvait le mettre en rapport avec des personnages entièrement imaginaires, insérés dans une trame inventée. » (Baldran et al, 1983, p. 87) De fait, Victor Hugues s'immisce dès le début du récit dans la vie des jeunes gens au mode de vie désordonné.

Si Victor Hugues ne semble pas a priori remarquer l'aspect insolite des lieux, il finit néanmoins, après seulement quelques visites à la maison de la Havane, par tout remettre en ordre.

[...] débraillé, la chemise en lambeaux, couvert de sueur comme un docker noir, le Français achevait de tirer ce qui pendant tant de mois était resté à moitié emballé dans les caisses et il plaçait selon sa fantaisie les meubles, les tapisseries, les vases, avec l'aide de Remigio. La première impression fut déconcertante et mélancolique. Toute une mise en scène de rêve s'écroulait. (p.58)

D'abord étonnés de l'initiative prise par Victor Hugues, les adolescents adoptent non seulement les nouveaux changements apportés par celui qui n'était encore qu'un étranger il y a quelques semaines, mais ils prennent aussi part avec vigueur à ce grand remue-ménage. « Possédés par une fureur soudaine de tout mettre en ordre, les autres se jetèrent sur ce qui restait dans les caisses, [...]. » (p.59)

Dégageant une autorité naturelle, Victor Hugues s'octroie dès sa première visite des « rôles de pater familias » (p.53) et les trois adolescents tombent rapidement sous le charme de « cet étranger, cet intrus, presque inexplicablement mêlé à leurs vies » (p.104). Agissant à titre de guide et d'inspirateur auprès des jeunes gens, il porte avec lui dans la maison de la Havane les idées révolutionnaires qu'il expose avec passion à ces derniers.

C'est ainsi que Victor Hugues convainc sans trop de mal Esteban, Sofia et Carlos d'adhérer aux grandes idées de la philosophie des Lumières. En compagnie de son ami Ogé, un métis qu'il présente comme « médecin remarquable et philanthrope distingué » (p.64), Hugues débat des grands enjeux liés à la laïcité, à l'égalité et à l'abolition de l'esclavage. Toutes ces idées nouvelles laissent entrevoir aux trois adolescents tout « un monde caché, dont les arcanes restaient plongés dans le mystère » (p.102). Le discours révolutionnaire tenu par Hugues donne une impression grisante de puissance à Sofia. Pour elle, « parler de révolutions, imaginer des révolutions, se situer mentalement au sein d'une révolution, c'est se rendre un peu maître du monde » (p.102). Dès lors, le jeune trio associe les idées révolutionnaires à

une plus grande liberté qui se trouve pour la première fois à portée de main. Victor Hugues devient par le fait même le personnage clef par lequel se concrétisent enfin les rêves de liberté et d'aventures des adolescents. C'est par le biais de cet étranger, désormais devenu un ami, qu'Esteban, Sofia et Carlos quittent, non seulement la maison de la Havane, mais l'île de Cuba afin de suivre le négociant français dans son périple. C'est le début d'une vie nouvelle qui sera marquée par la fin de l'insouciance enfantine et l'entrée dans le monde adulte. Ce qui pour Esteban représentait la liberté et une entière autonomie se transformera peu à peu en une amère désillusion.

### **1.3.3 Laïcité et scepticisme religieux**

De tous les changements importants du XVIII<sup>e</sup> siècle qui ont contribué à augmenter la part d'autonomie de l'individu, le plus important est sans doute la liberté de culte religieux. L'Église, qui avait jusqu'alors occupé une place de choix dans la gouvernance de la société, devient subitement l'objet de toutes les critiques, et l'on souhaite l'écarter afin de trouver les réponses aux questions fondamentales de la connaissance. De fait, en Europe, et plus particulièrement en France, les penseurs des Lumières reprochent à la religion d'avoir freiné le progrès intellectuel et d'avoir maintenu les hommes dans l'ignorance et la superstition. Néanmoins, la philosophie des Lumières ne rejette pas totalement la spiritualité. En fait, il faut plutôt repenser les bases de la religion afin qu'elle serve à pousser la réflexion de l'individu et non plus à limiter sa pensée. « Le XVIII<sup>e</sup> siècle ne puise pas ses mobiles intellectuels les plus vigoureux et son dynamisme spirituel caractéristique dans le rejet de la foi mais dans le nouvel idéal de foi qu'il promeut et la forme nouvelle de religion dans laquelle elle s'incarne. » (Cassirer, 1932, p. 154) Ainsi cette nouvelle foi vise une confiance totale dans la construction et la rénovation d'un monde meilleur.

Par ailleurs, la spiritualité est désormais le propre de l'individu et non plus de la communauté. Pensons notamment à cette déclaration de Rousseau à Voltaire dans laquelle celui-là s'exclame : « Je suis indigné, comme vous, que la foi de chacun ne



soit pas dans la plus parfaite liberté, et que l'homme ose contrôler l'intérieur des consciences où il ne saurait pénétrer. » (Rousseau, [1756] 1967, p. 245) Une révolution majeure s'installe par le biais du retrait progressif de l'autorité religieuse de l'espace public. Cette révolution ne se fera pas sans heurt et donnera lieu à plusieurs épisodes de violence sanglante.

Du côté de l'espace caraïbe, un décalage temporel limite les perturbations révolutionnaires liées au recul de la religion, mais il n'empêche toutefois pas certaines révoltes d'avoir lieu. Dès la mort de son père, Sofia se voit hautement sollicitée par les religieuses afin de gagner « les joies du cloître » (p.36). L'exécuteur testamentaire n'hésite pas à mettre en garde la jeune fille envers ces « religieuses qui induisent les jeunes filles distinguées à entrer au couvent afin de mettre la main sur leurs biens, chose que l'on pouvait constater, ajoutait-il, sans cesser pour cela d'être parfait chrétien » (p.43).

En outre, les trois adolescents se questionnent sur l'enjeu de la religion et sur ses différentes formes après que l'exécuteur testamentaire eut accusé Victor Hugues d'être un franc-maçon. Pour Carlos, il ne fait pas de doute que ceux qui appartiennent aux sectes et aux groupements secrets, comme la franc-maçonnerie, doivent être « brouillés avec Dieu » (p. 95). Aussi Esteban, ardent défenseur de la pensée des Lumières, rétorque-t-il à cette affirmation: « Dieu n'est qu'une hypothèse » (p.95). Quant à Sofia, c'est avec dépit qu'elle relègue Dieu et les nonnes parmi les gens malhonnêtes:

Je suis fatiguée de Dieu ; fatiguée des nonnes ; fatiguée de tuteurs et exécuteurs testamentaires, de notaires et de dossiers, de vols et de saloperies ; je suis fatiguée de choses comme celles-ci, que je ne veux pas continuer à voir. (p.95)

C'est donc avec intérêt que les trois adolescents écoutent l'exposé de Victor et d'Ogé visant à faire valoir les prémisses de la philosophie des Lumières portant sur l'aspect religieux : « Nous avons dépassé les époques religieuses et métaphysiques ; nous entrons dans l'époque de la science » (p. 101). Nous aurons néanmoins l'occasion de constater un changement complet dans le discours de Victor Hugues pour qui les



convictions profondes qui alimentent son discours à saveur révolutionnaire auront tôt fait de s'harmoniser au discours politique ambiant.

## **1.4 Quand les Lumières s'assombrissent**

### **1.4.1 Dérive des Lumières : pour une nouvelle religion politique**

Bien que la pensée des Lumières ait été sous la Révolution à l'origine du retrait du culte religieux de l'espace public, force est d'admettre qu'un nouvel objet de culte tend à voir le jour et ce dernier n'est rien de moins que l'État lui-même. Ceux-là mêmes qui dénonçaient haut et fort le dogme religieux œuvrent désormais à mettre en place une autorité nouvelle qui, contrairement à ce qu'elle prétend, n'agit pas nécessairement au profit du peuple. « À partir du moment où c'est le pouvoir qui dit au peuple ce qu'il faut croire, on a affaire à une espèce de religion politique, guère préférable à la précédente. » (Todorov, 2006, p. 57) Cette nouvelle pratique qui vise à dicter au peuple ce qui « est bon pour lui » ne diffère que par la forme de l'autorité religieuse en place auparavant. Les adeptes de ce nouveau culte « politique » n'ont fait que prendre la place laissée vacante par la religion.

Parmi les nouveaux dirigeants de l'État français, on retrouve Maximilien de Robespierre qui, tout au long de sa carrière politique, fut adulé autant que critiqué. Figure marquante de la Révolution française, Robespierre est reconnu pour ses aspirations démocratiques, mais est également fortement contesté pour ses méthodes de répressions barbares visant à anéantir les ennemis du peuple. De fait, il est à l'origine de la loi du 22 prairial an II (10 juin 1794) qui instaure la Grande Terreur, ôtant aux accusés toute possibilité de défense ou de recours. Il met en place le concept de religion civique, un ordre spirituel qui vise à combattre l'athéisme tout en reconnaissant l'immortalité de l'âme (Castelot, 1969). En juin 1794, il est le héros de la fête de l'Être Suprême qui se déroule partout en France. Pour Victor Hugues, Robespierre incarne cet inspireur, voire cette idole, qui ouvre la voie vers la libération du peuple :

Il rendait à ce dernier [Robespierre] un culte si passionné qu'en entendant les éloges démesurés que l'autre faisait de son éloquence, de ses idées, de sa tenue, et même de son insolite élégance vestimentaire au milieu d'assemblées caractérisées par la négligence et le débraillé, Esteban finissait par lui dire sur un ton de plaisanterie : « Je vois qu'il est en quelque sorte un Don Juan pour mâles » (p. 145).

En fait, une fois hissé parmi les nouveaux dirigeants révolutionnaires, le nouveau commissaire n'hésite pas à nier ses convictions de jadis afin que sa nouvelle vision politique concorde parfaitement avec celle de son nouveau guide : « L'Incorruptible ». Aussi, lorsqu'il est question de la récente condamnation de l'athéisme, Esteban arrive difficilement à cacher sa stupéfaction devant l'attitude complaisante d'Hugues à l'endroit de l'instauration des nouvelles politiques de Robespierre :

Esteban se sentait déconcerté devant l'incroyable servilité d'un esprit vigoureux et énergique, mais si complètement politisé qu'il se refusait à l'examen critique des faits, et fermait les yeux devant les contradictions les plus flagrantes ; fidèle jusqu'au fanatisme- il n'y avait pas d'autre mot pour qualifier son attitude- aux opinions de l'homme qu'il l'avait investi de pouvoirs. (p. 200)

Ainsi Victor Hugues est-il prêt à renier ses idéaux afin de ne pas nuire à son « obéissance révolutionnaire » (p. 200). La pensée et la réflexion individuelles sont donc reléguées au second plan ; il n'y a plus de place désormais que pour l'action révolutionnaire, quelle qu'elle soit, en autant qu'elle soit dictée par de hautes instances politiques. « Une révolution ne se discute pas : on la fait » (p. 201), de répondre Hugues à un Esteban déconcerté devant cette nouvelle attitude de totale allégeance à l'ordre politique ambiant. Aussi, ce dernier ne peut-il cacher son ironie, dans cet espace déphasé que sont les Caraïbes, alors que les nouvelles leur parviennent en différé et que l'impact de ces dernières remet en question certains aspects de la gouvernance d'Hugues :

Quand je pense, rétorqua Esteban, que l'autel du Morne du Gouvernement aurait été sauvé si le courrier de Paris nous était parvenu plus tôt. S'il avait fait souffler un meilleur vent sur l'Atlantique, Dieu n'aurait pas été délogé. (p. 201)

Désormais aux premières loges du pouvoir politique, Hugues est en quelque sorte devenu un vaillant disciple du culte de l'État. S'opère alors en lui une complète

métamorphose qui passe par l'attitude, le discours et même l'uniforme. Nous aborderons d'ailleurs plus longuement ce dernier point lorsqu'il sera question du costume au cours de l'étude des objets.

« L'Investi de Pouvoirs » (p. 166) qu'est désormais Victor Hugues voue un véritable culte à son supérieur Maximilien de Robespierre, ce qui n'est pas sans rappeler l'attitude pieuse d'un dévot devant quelque figure sainte. L'aménagement de la cabine du nouveau commissaire évoque cette ferveur quasi religieuse : « La première chose que l'on y voyait, entre des clous d'où pendaient le chapeau et la casaque de Hugues, c'était un grand portrait de l'Incorruptible, au pied duquel brûlait une lampe telle une lumière votive » (p. 168).

Bien que le siècle des Lumières soit perçu comme l'avènement de la raison de la pensée humaine, le zèle que certains militants révolutionnaires ont déployé afin d'instaurer cette nouvelle philosophie relève parfois de l'illumination plutôt que de la raison proprement dite. « [...] la Raison n'est pas toujours froidement écoutée, et le fanatisme qu'elle inspire peut prendre un caractère sacré : elle peut devenir la déesse Raison. » (Roger, 1967, p.176) Certes, des penseurs du XVIII<sup>e</sup> siècle avaient déjà émis des doutes quant à la réalisation concrète des grandes idées philosophiques des Lumières, à savoir une pensée qui met en valeur l'homme, la liberté et l'égalité. De fait, c'est la collectivité qui doit parfois pâtir pour les trop grandes ambitions individuelles de ses nouveaux dirigeants. Néanmoins, il ne faut pas tenir les Lumières responsables des aberrations et des débordements qui ont eu cours sous la Terreur. L'utilisation erronée des fondements des Lumières afin de justifier des actions telles que le colonialisme et l'esclavage a donné lieu à ce que Todorov (2006) nomme les « détournements » des Lumières. Du fait de leur grande universalité, les Lumières constituent une riche banque d'idées susceptibles d'être simplifiées et rigidifiées, voire poussées à l'extrême. Cette manipulation des principes des Lumières a entre autres servi d'argumentaire aux hommes de pouvoir et autres conquérants : devenus soucieux d'éclairer les populations « sauvages et ignares », ces derniers se sont

inspirés des idéaux des Lumières afin de justifier les vagues importantes de colonisation qui ont déferlé sur le Nouveau-Monde au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

#### **1.4.2 Détournements des Lumières : esclavage et colonialisme**

Bien que la pensée des Lumières prône l'égalité entre les hommes, il n'en demeure pas moins que le colonialisme et l'esclavage ont été deux pratiques fréquemment observées au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. De fait, en s'appuyant sur les fondements de la pensée des Lumières, tels l'universalité et l'égalité, certaines âmes soi-disant bien intentionnées ont cru bon d'étendre leurs valeurs et leurs connaissances supérieures à d'autres peuplades moins « savantes » du globe. Afin de mener à bien une telle entreprise, ces mêmes individus n'ont eu d'autre choix que d'occuper les territoires destinés à recevoir leurs enseignements. C'est ainsi, qu'en cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, de nombreuses colonies se retrouvent éparpillées sur le globe, dont un nombre considérable aux Amériques. Espace esclavagiste, les colonies françaises des Antilles connaissent leur part de soulèvements populaires et de perturbations politiques. En outre, les nombreuses guerres que se livrent les puissances européennes pour la possession des territoires contribuent à fragiliser cet espace hautement convoité :

Le système colonial français aux Antilles est construit au sein d'un espace occupé par plusieurs puissances européennes, régulièrement en guerre pour se partager la possession des îles. Ce sont dans les possessions britanniques, françaises et hollandaises que se développent, suivant l'exemple brésilien, une économie et des sociétés fondées sur l'esclavage des Africains. (Marius-Hatchi, 2004, p. 83)

Même si l'égalité entre les hommes est un principe fondateur de la pensée des Lumières, on tarde à enrayer l'esclavage basé sur le préjugé de couleur. Aussi, comme certaines colonies des Caraïbes abritent une classe nombreuse d'affranchis et de métis libres circulant parmi les esclaves, des tensions et des crises naissent de ces inégalités sévissant au sein de la population.

Promu commissaire, et désireux d'accélérer le processus révolutionnaire aux Îles du Vent, Victor Hugues mettra à profit cette instabilité politique afin de ranger dans un premier temps la population de son côté et de ravir ensuite la Guadeloupe aux Anglais. C'est au moyen d'un décret portant sur l'abolition de l'esclavage, qui vise à mettre en place les principes de l'égalité entre les habitants des diverses colonies, que Hugues parviendra sans trop de mal à ses fins.

Portant avec lui ce décret, une expédition de 1150 soldats ainsi qu'une guillotine « dressée à la proue » (p. 183), Victor Hugues débarque en Guadeloupe et parvient à reconquérir Grande-Terre au moyen d'une armée révolutionnaire constituée en majeure partie d'esclaves et de gens libres de couleur. Il devient alors commissaire de la Convention et prend le pouvoir :

Magnifique était la victoire. [...]. Et au milieu des chants et des cris, des vivats à la république, poussés sur les quais et repris en chœur sur les navires, l'escadre entra dans le port de la ville ce jour de prairial de l'an II, portant la guillotine dressée à la proue de *La Pique*, bien fourbie comme un objet neuf, bien dégagée de sa housse, pour que tout le monde la vît et la reconnût. (p. 183)

Porteur d'espoir pour la population, « Victor Hugues s'était transformé, soudainement, en une allégorie » (p. 181). Néanmoins, « avec la liberté, la première guillotine arrivait [arrive] au Nouveau Monde » (p. 181). C'est avec une voix « nette et métallique » (p. 195) que Victor Hugues prononce alors le discours de la victoire devant la foule bigarrée de « ce pays – pour l'heure – libéré à jamais de l'esclavage » (p. 195).

Bien que contraire au principe d'égalité prôné au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'esclavage s'avère, pour les anti-Lumières, une conséquence directe issue de la pensée des Lumières. Les dirigeants souhaitent rebâtir la société sur de nouvelles fondations, conformes aux principes révolutionnaires. Afin d'y parvenir, ils n'hésitent pas à prendre les moyens qui s'imposent. L'esclavage contribue au développement de nouvelles sociétés dominées par l'une ou l'autre des grandes puissances européennes.

Bon nombre de révolutionnaires n'ont pas hésité à faire fi des principes pour lesquels ils se sont battus âprement afin de promouvoir leurs propres intérêts.

Ainsi, Victor Hugues, porteur du décret sur l'abolition de l'esclavage en Guadeloupe, condamne à la guillotine, peu de temps après sa prise de pouvoir, les Noirs qui refusent de travailler prétextant leur nouveau statut d'hommes libres. Esteban s'étonne d'ailleurs du peu de sympathie dont fait preuve l'Investi de pouvoirs à l'endroit de ceux qui ont bravement combattu aux côtés de ce dernier afin que la Guadeloupe redevienne une possession française : « C'est bien assez que nous les considérons comme des citoyens français, avait-il coutume de dire aigrement » (p. 209). Aussi, lors de l'épisode du négrier en mer, où des Noirs retrouvés dans la cale d'un bateau doivent être vendus aux Hollandais, Esteban ne peut dissimuler son dégoût lorsqu'il apprend le contenu d'un pli d'instruction rédigé de la propre main d'Hugues et qui se lit comme suit :

La France, en vertu de ses principes démocratiques, ne peut pas exercer la traite. Mais les commandants de navires corsaires sont autorisés, s'ils l'estiment convenable ou nécessaire, à vendre dans les ports hollandais les esclaves pris aux Anglais, aux Espagnols, et autres ennemis de la république. (p. 257)

Homme de pouvoir et politicien accompli, Victor Hugues est un être pour qui la fin justifie les moyens. Aussi n'hésite-t-il pas à nier les idéaux de jadis pour conserver le pouvoir. Le rétablissement de l'esclavage dans les Caraïbes sous Bonaparte représente une véritable calamité pour Sofia qui souhaitait plutôt « se rendre utile parmi les hommes courageux » (p. 430). De fait, « tout ce qu'elle avait espéré trouver ici, dans ce réduit avancé des idées nouvelles, se traduisait par d'intolérables déceptions » (p. 430). Elle peine à reconnaître « celui qui – il y a seulement quelques années – lui avait donné conscience d'elle-même » (p. 389) :

Il avait montré une énergie tenace, presque surhumaine, pour abolir l'esclavage huit ans auparavant, et à présent, il déployait cette même énergie pour le rétablir. La femme était stupéfiée par les actes contradictoires de fermeté d'un homme capable de faire le bien ou le mal avec le même sang froid. (p.431)

L'efficacité impassible dont fait preuve Victor Hugues choque et déçoit Sofia qui critique les agissements de ce dernier. L'agent du Directoire ne peut fournir d'autres arguments en guise d'explication à son revirement : « Je le regrette. Mais je suis un politique. Et si rétablir l'esclavage est une nécessité politique, je dois m'incliner devant elle » (p. 431). C'est ainsi que politique et pouvoir prennent le pas sur l'intégrité de Victor Hugues, acteur au sein de la grande Histoire. Dans *Le Siècle des Lumières*, ces deux aspects généralement indissociables de l'ambition humaine sont à la base de l'élan déceptif qui marque la seconde moitié du roman. C'est dans l'espace caraïbe que sera progressivement consommé l'échec de l'implantation de la Révolution. Esteban, dont le destin semble inextricablement lié à celui de Victor Hugues, deviendra le témoin des abus de pouvoir perpétrés par le compagnon d'autrefois.

#### **1.4.3 Lumières et Révolution : l'espace caraïbe.**

Dans *Le Siècle des Lumières*, l'action est ponctuée par l'évocation de faits historiques entourant l'époque révolutionnaire qu'a connu l'Europe, mais également par l'introduction de dates et d'actions qui ont marqué l'histoire révolutionnaire aux Antilles. « Cette rencontre du romancier avec l'histoire dépasse l'autobiographie et les souvenirs de lecture du XVIII<sup>e</sup> siècle pour superposer les Lumières et les noirceurs des Sargasses dans une vision surréelle, proche du Douanier Rousseau ou des peintres naïfs haïtiens » (Baldran et al, 1983, p.101). Si *Le Siècle des Lumières* emprunte au réalisme magique lors des poétiques évocations tirées des voyages en mer d'Esteban et de Sofia, il présente également de sombres épisodes révolutionnaires qui s'immiscent au cœur de la trame narrative avec un réalisme alors tragique.

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, plusieurs motifs politiques et sociaux, tels que l'esclavage, induisent d'importants soulèvements et de nombreuses crises populaires aux Antilles. La ségrégation fondée sur la couleur de la peau et les relations tendues



entre maîtres et esclaves constituent le motif premier des violences qui surviennent régulièrement en cette fin de siècle. Rappelons également que la plupart des îles antillaises sont économiquement subordonnées aux grandes puissances européennes qui se partagent les différents territoires. Le lien de dépendance ainsi engendré envers la métropole coloniale contribue à fragiliser les systèmes économiques et sociaux des colonies. Enfin, mentionnons que les îles sous possession française doivent souffrir les contrecoups révolutionnaires caractérisés par les affrontements entre les idées philosophiques et les projets politiques en émergence. C'est au cœur de ce climat marqué par l'instabilité, mais aussi par l'espoir d'un monde plus juste, que les colonies françaises des Antilles entreprennent leur propre révolution qui vise à apporter un changement radical dans leur société :

Souvent négligés, traités à part des « grandes révolutions », ces processus révolutionnaires ont pourtant l'intéressante particularité d'avoir tenté la destruction de trois fondements socio-historiques [...] : la révolte des colons français contre le despotisme ministériel de la monarchie a ainsi généré des révolutions antiségrégationnistes, antiesclavagistes et anticolonialistes. (Marius-Hatchi, 2004, p.82)

Durant la période 1789-1792, les colonies françaises des Caraïbes tentent en vain de proclamer leur indépendance alors que la France connaît une très forte période d'instabilité politique et sociale. Cette volonté d'autonomie peut a priori sembler liée à la ferveur militante qui a cours en Europe, alors que, pour les colons antillais, il s'agit plutôt de contrecarrer les projets politiques révolutionnaires avant même qu'ils n'atteignent les Îles du Vent. De fait, les riches propriétaires de plantations et autres industries lucratives des Antilles souhaitent ardemment maintenir l'ordre esclavagiste et empêcher à tout prix que les principes de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen ne viennent perturber l'équilibre précaire des populations constituées majoritairement d'esclaves. Toutefois, plusieurs révoltes noires auront tout de même lieu, notamment à Saint-Domingue ainsi qu'à Port-au-Prince, endroit où les protagonistes du *Siècle des Lumières* ne pourront que constater « l'informe confusion » (p. 122) d'une ville mise à feu et à sang. Malgré la



volonté des colons des Antilles, les principes révolutionnaires parviennent à cheminer jusque dans les Caraïbes. Victor Hugues arrive en Guadeloupe, portant fièrement les idées révolutionnaires avec lui :

La Guadeloupe va alors servir de tremplin à la révolution de l'égalité de l'épiderme : c'est sous les couleurs du drapeau offert à la Convention par les citoyens de couleur de Paris en juin 1793, que les troupes républicaines rejoignent les insurgés de Sainte-Lucie en avril 1795 et propagent dans l'île l'abolition de l'esclavage (Marius-Hatchi, 2004, p.107).

L'esclavage sera néanmoins rétabli sous Bonaparte quelques années plus tard. La religion reprendra également la plupart de ses droits au fil du temps. Des grands principes révolutionnaires qui ont tenté une timide percée en territoire antillais, peu d'entre eux réussiront à s'inscrire avec force dans l'histoire au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce constat ne manquera pas d'affecter un Esteban dont on sent l'amère désillusion : « Après la reconstruction des temples, on revenait à l'emprisonnement des enchaînés. » (p. 430) Il faudra ainsi patienter encore quelques décennies avant que l'esclavage ne soit définitivement aboli et que bon nombre de colonies parviennent à obtenir une réelle indépendance. Observons à présent comment *Le Siècle des Lumières* aborde l'histoire de la Révolution du point de vue de l'espace antillais.

## CHAPITRE II

### ÉTUDE DES OBJETS

« Ils étaient huit cent soixante-cinq. Un travail de Romain. » Et Esteban écoutait son récit comme si on lui avait parlé d'une éruption volcanique survenue dans une contrée très lointaine. Berville n'était pour lui qu'un simple nom. Quant au reste, huit cent soixante-cinq visages étaient trop nombreux pour dessiner l'image d'un seul.

Alejo Carpentier. *Le Siècle des Lumières*

#### **2.1 La guillotine ou la concrétion d'une révolution**

Symbole fort de la Révolution, la guillotine représente dans sa conception même la logique scientifique si prisée au temps des Lumières. La construction de ce redoutable objet fait appel à la physique et au calcul mathématique, ce qui en fait une invention à l'image des nombreuses « machines » créées au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. « Carpentier n'en fait pas une erreur ou une limite aberrante de la Révolution. Au contraire, elle est le symbole de la Révolution et des Lumières, elle est la Machine exacte, parfaite, qui incarne l'esprit des Lumières, [...]. » (Chancé, 2001, p. 17) À cheval entre le produit de l'ingéniosité humaine et l'instrument de terreur, la guillotine souligne à la fois les aspects sombres et clairs des Lumières. « Le symbole est ambigu, tantôt sacré, tantôt séculier, ouvrant sur la nuit, et illuminant en même temps par son équerre luisante, machine trop parfaite sans doute, pour que l'homme s'en serve sans s'y abîmer lui-même, [...]. » (Chancé, p. 18) Évoquée dès les toutes

premières pages du *Siècle des Lumières*, la guillotine réapparaît par la suite lors de chacun des grands mouvements qui marquent la progression du récit.

L'œuvre s'ouvre sur un prologue narré par un Esteban contemplatif (p. 17-19). C'est lors de cette funeste méditation que la guillotine est pour la première fois longuement révélée. La présence et la description de ce sinistre instrument dès l'*incipit* du *Siècle des Lumières* donnent le ton au reste du récit. Si la première partie de l'œuvre souligne l'aspect rayonnant des Lumières, le prologue inséré juste auparavant laisse présager un renversement à venir.

Durant ce court prologue, la guillotine est dépeinte par un Esteban, rendu plus mûr à la suite d'un séjour de trois ans dans une France tourmentée par la Révolution. Le jeune homme s'affiche alors comme un spectateur ébahi devant la guillotine. Ce rapport contemplatif induit un mode textuel de relation à l'objet nommé hypotypose. Laurent Lepaludier dans son essai (2004) donne un aperçu de ce type de description de l'objet : « L'hypotypose exprime de manière intense le rapport de perception, avec tout ce qu'il suppose de subjectivité, d'implication du sujet dans la perception ou au contraire d'objectivité, de confrontation du sujet avec le réel » (p. 72). Lepaludier précise en outre que « le regard porté sur l'objet représenté peut être fasciné (insistance sur la présence de l'objet) ou bien distancié (insistance sur son caractère imagé) » (p. 72). Ce prologue du *Siècle des Lumières* est le seul moment du récit où l'action est focalisée par le personnage d'Esteban, le reste de l'œuvre faisant appel au narrateur omniscient. La focalisation interne structure ici l'information au lecteur selon le regard d'Esteban et place ainsi l'objet fascinant à l'avant-plan :

Mais la porte-sans-battant était dressée à la proue, réduite au linteau et aux jambages, avec son équerre, son demi-fronton inversé, son noir triangle au biseau acéré et froid, suspendu au montant. L'armature était là, nue et lisse, à nouveau suspendue sur le sommeil des hommes, comme une présence, un avertissement, qui nous concernait tous également. Nous l'avions laissée à la poupe, très loin, dans ses bises d'avril, et voici qu'elle resurgissait devant nous, sur la proue même, tel un guide, semblable par la nécessaire exactitude de ses parallèles, son implacable géométrie, à un gigantesque instrument de navigation. Elle n'était plus accompagnée d'étendards, de tambours ni de foules ; elle ne connaissait ni l'émotion, ni la colère, ni les pleurs, ni l'ivresse de ceux qui là-bas, l'entouraient d'un chœur de tragédie antique, avec le grincement des charrettes allant droit vers le même but, et le roulement cadencé des tambours. Ici, la porte était seule, face à la nuit, [...] (p. 18).

Bien que la description faite par Esteban insiste sur les caractéristiques physiques et esthétiques de l'objet, l'aspect imagé est également mis en valeur, notamment lorsque la guillotine est présentée sous l'angle métaphorique d'objets et de symboles, à la fois abstraits et concrets. Ces nouvelles dénominations telles que « la porte-sans-battant », « la Machine », rehaussent le champ de significations rattachées à l'objet. La porte incarne cette ouverture permettant le passage de la vie au trépas. La « Machine » évoque quant à elle l'exactitude mécanique d'un fonctionnement quasi irréprochable, ainsi que les nombreuses machines qui ont vu le jour au temps des Lumières. La mise en valeur de l'objet s'effectue également par des techniques telles que l'emploi de la lettre majuscule (la *Machine*) ou l'utilisation d'une métaphore récurrente (la porte). En outre, cette longue description de la guillotine s'inscrit comme un sombre présage des événements à venir.

Dressée dans la solitude de la nuit, la guillotine est inscrite au cœur d'un bref sursis, à la suite duquel les événements prennent une tournure tragique. Cette prolepse, dont la temporalité se situe en réalité dans le deuxième chapitre, vers la fin de la cinquième partie, indique le point tournant de l'amorce déceptive empruntée par la trame narrative. L'écriture revient alors sur elle-même ; les mots ne tombent donc pas dans le vide.

Dans une étude soulignant l'Histoire et la Révolution dans *Le Siècle des Lumières*, Gabriel Sadd (Baldran et al, 1983) compare ce type de retour périodique

sur l'écriture au mouvement elliptique de révolution : « nous pouvons retrouver devant nos yeux ce que nous croyions avoir laissé loin derrière nous » (p. 119). D'abord postée à la poupe du navire au début de la traversée, la guillotine est maintenant dressée à la proue, alors que les premières odeurs de terre flottent dans le ciel étoilé. Ce déplacement illustre bien ce mouvement de retour qui caractérise certaines portions du texte. D'autres objets présents au cœur du récit empruntent également une trajectoire cyclique alors qu'ils réapparaissent dans la vie des personnages, scandant les grandes actions du récit. Souvent, le regard posé par les personnages sur ces objets, notamment dans le cas du tableau *Explosion dans une cathédrale*, change à la suite des événements vécus par ceux-là. La description même de ces objets, qui évolue selon la progression du récit, illustre également l'évolution vécue par les personnages. Le prologue au *Siècle des Lumières* constitue une anticipation rappelant ce mouvement de révolution qui passe et repasse par les mêmes points et souligne du même coup l'évolution de la vision du monde d'Esteban. Le jeune homme constate la fin de sa jeunesse et son entrée définitive dans le monde adulte. Dans cette obscure prémonition, Esteban révèle également que « le guide, l'éclaireur d'autrefois » qu'était Victor Hugues, endosse désormais le rôle de « sombre mandataire ».

Pour l'ancien négociant marseillais, l'utilisation de la guillotine est nécessaire à toute révolution. « Ça et l'imprimerie, voilà les deux choses les plus nécessaires que nous ayons à bord » (p. 172), rétorque Hugues à un Esteban, surpris de retrouver la guillotine sur le bateau les menant dans les Caraïbes. Auparavant, le séjour au Pays Basque d'Esteban avait fini par ennuyer ce dernier, alors persuadé d'être tenu à l'écart des grandes actions révolutionnaires.

Nommé rédacteur de documents de propagande en vue d'une guerre entre Espagnols et Bourbons, Esteban a de son bureau de travail une vue imprenable sur la guillotine, postée place de la Liberté. À l'image de la désolation du pays qui lui fait regretter sa Havane natale, la guillotine « pas même terrible » est, dans ce coin de

pays où les gens sont las des nombreuses exécutions, « triste et visqueuse » (p. 151). Le fonctionnement de la « Machine » est devenu routinier comme en témoigne la « sempiternelle charrette » menant un condamné destiné à mourir « sans que personne ne s'en aperçût » (p. 155). Revêtant un aspect banal, voire essentiellement usuel, la guillotine fait écho à l'existence monotone d'Esteban, existence en marge des grands mouvements. L'instrument associé aux grandes exécutions historiques est désormais « loin de son vrai milieu, loin de la place éclaboussée du sang d'un monarque » (p. 151). La guillotine n'est plus qu'un objet voué à une fonction précise et a perdu son statut menaçant. Elle ne reprendra son caractère imposant que lors de la traversée à bord de *La Pique* qui mène Esteban et son comparse d'autrefois, Victor Hugues, en Guadeloupe.

C'est au cours d'une nuit sur le pont du navire que la guillotine est à nouveau dévoilée, cette fois dans les menus détails de sa conception. Préalablement rangée soigneusement dans « des caisses qui ressemblaient à des cercueils » (p. 171), l'instrument est par la suite extirpé de sa caisse et assemblé selon « un feuillet d'instruction que l'on consultait en silence à la lueur d'une lanterne » (p. 171). « Ces hommes, dont la silhouette se projetait sur la mer, semblaient accomplir un rite sanglant et mystérieux, [...] » (p. 171) Au cœur de cette nouvelle description de la guillotine, nombreuses sont les références à la thématique de la mort. « Les expansions textuelles sur l'objet se font selon divers modes. La description de l'objet peut donner lieu à des séquences de propositions sur ses aspects ou propriétés et éventuellement à une *thématisation* d'une partie de l'objet. » (Lapaludier, 2004, p. 44) La représentation de la guillotine est ici enrichie de compléments descriptifs et narratifs liés au rite mortuaire. De fait, les caisses contenant les montants sont comparées à des cercueils ; les hommes noirs qui assemblent la machine, à des sacrificateurs accomplissant quelque rite funèbre. L'utilisation de ce mode descriptif de l'objet s'écarte de la simple déclinaison de ses propriétés ; elle s'ouvre vers une

dimension plus vaste en faisant appel à un champ lexical précis. Cette dimension symbolise dans le cas présent l'issue du fonctionnement de l'objet, soit la mort.

Dans un recueil d'études portant sur l'écriture de l'objet (1997), Roger Navarri explique que l'efficacité pratique de la littérature provient entre autres du fait qu'elle parvient « à donner plus de poids, plus de densité, aux objets qu'elle évoque, décrit, compare ou métaphorise, voire à nous donner l'intuition de leur idée même ou de la notion pure que nous masque leur matérialité » (p. 4). Derrière ses montants verticaux, sa lame en biseau acéré et son mécanisme d'une redoutable efficacité, la guillotine est avant tout un instrument conçu pour donner la mort. Cette funèbre description qui met en scène l'assemblage de la guillotine vient souligner, par la présence de plusieurs référents textuels liés au paradigme de la mort, la raison d'être de l'objet.

« Nette comme une figure de théorème » (p. 174), la guillotine attend sous sa housse le jour de son grand dévoilement. Bien que la guillotine soit une machine conçue pour tuer les hommes, elle rappelle aussi, comme nous le soulignons précédemment, ce goût des Lumières pour le savoir-faire des arts et des métiers, comme pour l'exactitude mathématique. L'analogie entre le théorème et l'instrument le souligne. Fait intéressant, dans l'encyclopédie d'Alembert (1772), on explique que la figure du théorème est employée afin de rendre la démonstration ou la solution plus facile à concevoir. Pour Victor Hugues, l'exposition de la guillotine, « dressée à la proue de *La Pique*, bien fourbie comme un objet neuf, bien dégagée de sa housse, pour que tout le monde la vît et la reconnût » (p. 183), fait montre d'une grande éloquence. Ainsi, telle la figure de théorème, la vue de la guillotine rend sans conteste la suite des choses plus facile à concevoir pour le peuple rassemblé dans le port, acclamant avec éclat les vainqueurs.

Retirant enfin la housse goudronnée qui recouvrait l'engin, « la main droite appuyée contre les montants de la machine » (p. 181), le commissaire « s'était transformé, soudainement, en une allégorie » (p. 181). L'objet guillotine est ici

employé non pas pour sa fonction utilitaire, mais plutôt en regard de sa fonction symbolique. Sa vue inspire la crainte et renforce la figure d'autorité du conquérant. Gardée par la suite dans une pièce fermée à clef, la Machine « montée et huilée » (p. 197) attendra d'être actionnée par un étonnant bourreau, monsieur Anse, « un mulâtre distingué, élevé à Paris, violoniste agréable, dont les poches étaient toujours pleines de bonbons pour les enfants » (p. 197). Puis, vient finalement le jour de l'inauguration. « Alors eut lieu l'événement que tous attendaient depuis longtemps avec une impatience angoissée : la guillotine commença à fonctionner en public. » (p. 206)

Inaugurée en grande pompe en plein cœur de Pointe-à-Pitre, la guillotine attend d'être actionnée devant une immense foule vêtue à la mode républicaine, surexcitée par l'événement. La guillotine, montée sur une « estrade à la mode de Paris » (p. 206), sera finalement mue par le bourreau qui, tel un acteur, est longuement ovationné lors de son apparition sur l'échafaud. « Et l'esprit du Chœur était présent en chaque spectateur, avec ses strophes et antistrophes, ses quolibets et ses apostrophes, qui bondissaient rebondissaient par-dessus les planches. » (p. 207) Cette première exécution s'apparente davantage à une pièce de théâtre qu'à la mise à mort d'un supplicié. Lorsque la charrette fait son entrée dans le « vaste décor de la place publique » (p. 207), la foule, alors comparée à une horde de spectateurs, attend avec anxiété le clou du spectacle. La thématization autour du paradigme théâtral connote de façon ironique cette première exécution à la guillotine en Guadeloupe.

Au temps des Lumières, le théâtre incarne « le plus haut degré de civilisation : l'esprit y acquiert du goût, le corps y cultive la grâce, le libertinage y aiguise les sens » (Arcelin, [www.fabula.org](http://www.fabula.org), 2001). En outre, ce goût marqué pour le théâtre se manifeste également au niveau populaire ; le public se presse aux spectacles, indiscipliné, turbulent parfois, mais toujours passionné, prompt à rire, à s'émouvoir, à siffler. Dans l'extrait évoqué ici, le raffinement et la finesse d'esprit liés au théâtre sont mis en relation avec la barbarie et la violence révolutionnaires. L'ironie née de



cet assemblage improbable marque une distanciation face à l'événement. Cette distance critique dénonce la violence en la faisant basculer dans l'univers d'un joyeux spectacle, alors qu'en réalité, c'est d'un véritable drame dont il s'agit. Qui plus est, à la suite de cette première exécution, une grande fête improvisée se déclenche dans la ville.

Cette grande fête, à l'image des réjouissances révolutionnaires qui se sont déroulées en France à partir de 1791, sert de masque à une réalité sombre et tragique. Les fêtes révolutionnaires « se veulent spontanées, mais elles développent la coercition, tournent l'histoire en parodie et servent à camoufler une réalité lugubre. La violence –fond de toute fête ? – accomplit l'utopie dans son exigence d'ordre inflexible et minutieux » (Delon, 2007, p. 533). Cet épisode de notre roman évoque étrangement le premier anniversaire de la mort de Louis XVI où, au cours d'une fête soulignant l'événement, la Convention avait dû assister de façon impromptue à l'exécution à la guillotine de quatre condamnés à mort. Dans son essai portant sur la fête révolutionnaire, Mona Ozouf (1976) rapporte cet événement où la violence faisait partie intégrante de la fête.

En cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la plupart des organisateurs des fêtes révolutionnaires tiennent à tout prix à tenir la violence à l'écart des célébrations. Ces fêtes revêtent un aspect exutoire permettant de minimiser, voire d'évacuer la violence révolutionnaire. Néanmoins, une exécution à la guillotine eut lieu au moment où la cérémonie battait son plein. « Certains agents secrets du Ministre de l'Intérieur affirment que pendant l'exécution - ils la baptisent du reste "cérémonie"- le peuple dansait, chantait et était très satisfait : *Si la guillotine n'eût pas marché, la fête n'eut pas été si belle* » (Ozouf, p. 122). René Girard (1972) précise quant à lui que « la fête n'accueille la parodie violente que pour en délivrer les célébrants ». Il ajoute : il « fallait faire quelque chose qui fût une affirmation de la vie devant la mort » (p. 207) et cette chose prit soudainement la forme d'une grande fête suite à une exécution ayant comme toile de fond le drame théâtral.

L'époque révolutionnaire connaît deux types de fêtes : « Les premières fêtes refusent le théâtre, proscrivant même à la limite toute représentation ; les secondes accueillent un théâtre fruste aux ressorts carnavalesques » (Ozouf, p. 123). Ce dernier type de fête, aux accents parodiques, était parfois interprété comme une provocation, une incitation à la violence. Dans l'extrait du *Siècle des Lumières* dont il est ici question, l'exécution à la guillotine, décrite comme une représentation théâtrale, fait écho aux mises en scène parodiques d'actes de violence durant les fêtes révolutionnaires. La foule rassemblée place de la Victoire participe à cet élan carnavalesque, libérateur d'une terreur à peine contenue. Les jarres débordant de fruits mûrs et de friture fumante, les parures colorées exhibées par les gens de la foule, les rires et les cris des servantes du Commissariat en réponse aux mains baladeuses des officiers, etc., sont autant d'éléments qui soulignent l'exubérance toute carnavalesque de la fête, occultant ainsi le tragique de la situation :

À la fin, le tumulte était si grand, si vive l'envie de danser, sauter, rire et crier, que tous se donnant la main formèrent une énorme ronde, bientôt transformée en farandole qui, après avoir tournée autour de la guillotine se lança dans les rues adjacentes, allant et venant, en envahissant arrière-cours et jardins, jusqu'au soir... (p. 208).

Dans la séance du 30 avril 1791, le docteur Guillotin, inventeur de la guillotine, avait lui-même déclenché l'excitation et l'hilarité de l'Assemblée alors qu'il expliquait que le nouveau mode de supplice «humanitaire» n'entraînait point de souffrance.

« [...] il dit que le patient éprouverait tout au plus une légère *fraîcheur sur le cou*. La phrase était déjà un peu risquée, mais lorsqu'il ajouta : *avec cette machine je vous fais sauter la tête d'un clin d'œil et vous ne souffrez point* ; toute l'Assemblée partit d'un long éclat de rire que l'on ne put calmer qu'en passant à l'ordre du jour. (Sanson, 2003, p. 249)

À la suite de cette première exécution, la guillotine finit néanmoins par instaurer la terreur. Toutefois, cette terreur s'avère de courte durée et finit même par devenir « profitable ». La vie de la cité se concentre désormais autour de l'échafaud érigé place de la Victoire. Commerçants et marchands installent leurs étalages dans cet endroit soudainement devenu « propice aux affaires » (p. 208) :

La foule du marché se déplaça vers la belle place du port, avec ses comptoirs et ses fourneaux, ses étalages au coin des rues, ses déballages au soleil, tandis qu'on entendait crier à tout moment, entre deux têtes hier respectées et adulées qui tombaient, les beignets, le corossol et le feuilleté, la pomme-cannelle et le pagre frais. (p. 208)

À nouveau, la violence devient dérision. Qui plus est, on note la cupidité et le manque d'empathie qui caractérisent le peuple. Les gens se concentrent davantage sur leurs propres intérêts que sur l'intérêt public. « L'échafaud était devenu l'axe d'une banque, d'un forum, d'un encan perpétuel. Les exécutions n'interrompaient plus les marchandages, les disputes ni les discussions. » (p. 208) Est-ce justement parce qu'elle n'effraie plus personne à Pointe-à-Pitre que la guillotine commence à voyager dans toute l'île ?

Telle une bête de foire, le sombre instrument se déplace désormais de « village en village » et de « taverne en taverne » (p. 210). Puisqu'on ne dispose pas ici de la traditionnelle escorte de tambours, « on emporte [emportait] une grosse caisse dans la carriole, une grosse caisse qui communique [communiquait] aux exhibitions une joie foraine » (p. 210). Les bourreaux prennent l'allure de marchands forains en dévoilant le mécanisme de la machine moyennant des « petits verres et des pourboires » (p. 210). D'une foire à l'autre, la machine cesse d'être objet de frayeur et devient objet de curiosité malsaine. Comme autant de spectateurs, les paysans sont désireux d'en évaluer la force, de jauger l'efficacité du tranchant du couperet. Les bourreaux sont devenus des « visiteurs fêtés » (p. 210) qui parcourent les routes « en fumant et en chantant au rythme de la grosse caisse » (p. 211). Le burlesque de la situation atteint son point culminant alors que toutes les denrées reçues de village en village ont transformé la bascule en « char de l'abondance » (p. 211). La violence et l'horreur sont oubliées dans l'atmosphère de fête foraine et d'opulence qui entoure la guillotine. L'aspect officiel et théâtral lié au fonctionnement de l'engin est ici tourné en dérision. « Loin de la place éclaboussée du sang d'un monarque » (p. 151), la guillotine a perdu toute trace de son caractère tragique. Évoluant désormais parmi le peuple, l'instrument dévoile un profil festif, voire ludique. L'objet se révèle sous un

jour différent, selon qu'il se trouve dans la grande ou la petite Histoire. Que nous révèle cette lecture satirique ? L'événement historique perd son aspect grave et saisissant lorsqu'il se trouve dilué dans la quotidienneté populaire. Se peut-il que ce soit l'utopie-même qui devienne dérisoire lorsqu'elle se trouve confrontée à la petite histoire ?

Le récit pousse l'aspect parodique encore plus loin lorsque la guillotine est représentée à l'image de Victor Hugues, devenu plus gras suite à l'enrichissement de la colonie. Ainsi, l'objet de torture autrefois si craint de la population finit par « s'embourgeoiser » peu à peu pour ne plus travailler que « mollement, un jour sur quatre » (p. 259), évoquant le confort des habitants d'une ville désormais aisée et florissante. Les priorités sont tournées vers le commerce engendré par les guerres de course.

Devenue prospère et confortable, la colonie accueille finalement la première troupe de théâtre de la ville. L'arrivée des arts dans la cité signe l'arrêt définitif du fonctionnement de la guillotine. Spoliée de sa fonction, la guillotine est reléguée dans une arrière-cour où les poules prennent possession de ses montants en guise de perchoirs. L'objet guillotine sert ici de contrepoint à l'idée générale que l'on s'en fait. À nouveau, l'aspect formel et dramatique de l'engin est tourné en dérision. D'instrument de terreur associé à la torture, la guillotine incarne dès lors ironiquement un perchoir de basse-cour, aux confins du grotesque.

L'échafaud, plate-forme par excellence de toutes les exécutions, dressé en plein du cœur de la cité, se réactualise dans les traits d'une scène théâtrale. Le bourreau, monsieur Anse, délaisse ses anciennes fonctions de tortionnaire et devient le chef d'orchestre des violons. Est-ce un hasard si la première pièce à être présentée s'intitule *Le Devin du village* ? L'opéra chanté de Jean-Jacques Rousseau fut pour la première fois présenté à l'automne 1752. Le spectacle se déroule ici au cœur d'une foule joyeuse et colorée, rappelant l'exubérance de la première exécution en ce même lieu, peu de temps auparavant. Cette fois, néanmoins, c'est le raffinement des arts de

la scène qui est mis en avant plan afin de diffuser les idéaux révolutionnaires. La barbarie a fait place à la finesse et au bon goût, l'espace d'un moment.

La connotation satirique qui caractérise plusieurs extraits mettant en scène la guillotine module la voix narrative : on y lit une banalisation presque détachée de la violence. Lorsque l'aspect officiel entourant les exécutions « importantes » se dissipe et que la guillotine se retrouve parmi le peuple, son aspect dramatique s'estompe. Elle projette une image différente selon le point de vue où on l'observe. Face à la grande Histoire, la guillotine s'avère tragique et effrayante ; une fois redescendue au niveau du peuple, elle devient objet de curiosité jusqu'à ce que quelque chose de plus surprenant vienne s'y substituer. Le récit nous enseigne que, malgré les soubresauts de la grande Histoire, la petite Histoire subsiste toujours. Une fois l'effet de surprise (ou de terreur) dissipé, le quotidien reprend ses droits et la vie continue. On touche ici à ce grand mouvement qu'est le flux historique. Certains événements imprévisibles semblent parfois l'interrompre ou en modifier sensiblement le déroulement. Reste qu'en définitive, le fil des événements n'interrompt jamais sa course. C'est ainsi que la vie à Pointe-à-Pitre a repris son cours alors que la guillotine pourrit lentement au fond d'une arrière-cour.

## 2.2 Explosion dans une cathédrale ou l'illustration d'un effondrement en suspend

Tout comme le sombre présage annoncé par l'*incipit* du *Siècle des Lumières*, le tableau *Explosion dans une cathédrale*<sup>3</sup> est annonciateur d'une catastrophe en devenir. Lors de la première évocation du tableau dans le récit, Esteban révèle la nature prophétique de l'œuvre lorsqu'il explique l'intérêt qu'il voue à cette dernière :

« Je ne sais comment on peut regarder ça », disait sa cousine, étrangement fascinée, en réalité, par ce tremblement de terre statique, tumulte silencieux, illustration de la fin des temps placée à portée des mains, en un terrible suspense. « C'est pour m'habituer », répondait Esteban sans savoir pourquoi, [...]. (p. 32)

---

<sup>3</sup> Voir la figure 1, à la page 91, pour l'illustration de la toile.

Ce tableau, dont l'auteur n'est pas donné dans le roman, est en réalité l'œuvre d'un Français, François Nomé, mieux connu sous le pseudonyme de Monsu Desiderio (1593-1642). La toile du peintre naturalisé Napolitain fut réalisée sous le titre original d'*Explosion dans une Église*. À l'instar du *Siècle des Lumières* qui nous révèle que toute lumière projette une ombre, les œuvres de Desiderio, modelées en trompe-l'œil avec des effets d'ombre et de lumière, s'assombrissent au fil des ans. « Comme la pierre de Piperino qu'utilisent les maçons de Naples, la peinture de Desiderio noircit avec le temps. Elle souligne, cerne, accuse. » (Seghers, 1981, p. 62) L'œuvre de l'artiste est souvent obscure, tant par l'agencement des couleurs que par ce qu'évoquent les vastes décors aux personnages esseulés peints sur les toiles.

Il use de fonds ténébreux où le noir est épais, opaque, impénétrable. Un noir de plomb, de cachots. Sa palette est composée de blancs rabattus, d'ocres brûlés, de terre d'ombre où dominent des gris cassés, des verts de lichens, des ors encrassés, des rougeâtres, toute une gamme de bistres rongés, brunâtres, jaunâtres, qui conservent cependant un profond et mystérieux éclat, grâce à des jeux de Lumières. (Seghers, 1981, p. 56)

Le tableau *Explosion dans une église* révèle ces jeux d'intensité lumineuse mentionnés par Seghers ; le jaune de la pierre, plus vif et éclatant au cœur de l'effondrement des colonnes est mis en contraste au noir profond qui cerne le tableau. Cet aperçu renvoie à l'antagonisme de l'ombre et de la lumière présents dans le récit. Clarté et obscurité s'entrecroisent au cœur de cet écroulement apocalyptique, révélant la proximité, mais aussi l'important contraste qui caractérisent les deux éléments. Cette chute inévitable montre le cours irrémédiable de l'histoire. Une force inexorable sur laquelle l'homme n'a que peu d'emprise, comme l'explique Chancé :

On ne peut pas y voir clair, où que l'on soit, de près ou de loin, même ceux qui croient faire l'histoire ignorent ce qu'ils font. Qui plus est, la lumière elle-même projette des ombres, ou éblouit. Elle éclaire ici, laisse dans l'ombre un pan de l'histoire, s'atténue, laisse place à la nuit. (Chancé, 2001, p. 23)

Composées à partir de jeux d'ombres et de lumières, les œuvres de Desiderio, dans lesquelles foisonnent les clairs-obscur et les embrasements, se distinguent par une facture témoignant « d'une effervescence de fureur, d'une exaspération aussi

grandiose que silencieuse » (Seghers, p. 8). Le tableau *Explosion dans une Église* incarne « ce tremblement de terre statique, ce tumulte silencieux » (p. 31) auquel réfère le récit et que Seghers mentionne dans son étude. Michel Onfray, dans son article intitulé « Une Peinture de l'Apocalypse » ([www.cndp.fr](http://www.cndp.fr), 2006), décrit le style de Desiderio et propose diverses interprétations du tableau. Le philosophe mentionne en outre que le style étrange et extravagant des œuvres du peintre napolitain dénote un goût marqué pour la « recherche de la métaphore obscure ». De fait, certaines des interprétations qu'Onfray avance à propos du tableau *Explosion dans une Église* illustrent ce que Carpentier met en scène lors de la portion déceptive du récit : l'écroulement d'une grandeur et d'une splendeur qui, a priori, semblaient inaltérables. Ainsi, cette vaste église, monument inébranlable qui résiste habituellement aux tremblements de terre et même aux guerres, s'effondre sous l'effet de ce qui semble être une explosion. L'homme s'avère-t-il le seul être à l'origine de l'anéantissement de cet imposant sanctuaire, si l'on considère l'époque à laquelle la toile fut créée ?

Le choix de cette architecture métaphorique, symbole de la puissance et du savoir-faire des hommes, exprimerait par son écroulement la chute et la mort des civilisations. « Les hommes et les idées naissent, croissent, connaissent leur apogée, puis entament une descente, sinon une chute, avant d'être réduites un jour à l'état de ruines, qui sont la mémoire abîmée d'une grandeur passée. » (Onfray, [www.cndp.fr](http://www.cndp.fr), 2006) À l'image de la diégèse du *Siècle des Lumières*, cette interprétation illustre l'aspect éphémère et fragile des conquêtes et réalisations humaines. Le roman exprime cette fascination envers l'homme qui sent le besoin de faire et refaire inlassablement l'histoire.

L'apparition du rationalisme au cours du XVII<sup>e</sup> siècle serait peut-être à l'origine de la destruction et de la chute de l'Église. Les ruines d'un monde clos et dépassé sont susceptibles de faire place à l'érection d'un univers nouveau ayant l'homme en son centre et non plus Dieu. « [...] l'Église apparaît inutile et incertaine. Son effondrement produit les conditions de possibilité d'une émancipation de l'individu :

désormais seul avec sa raison, il peut appréhender le monde, le réel et le cosmos. » (Onfray, [www.cndp.fr](http://www.cndp.fr), 2006) Cette interprétation est transposable à la prémisse révolutionnaire, celle-là même qui initie la diégèse du *Siècle des Lumières*. Cet effondrement imminent, « à portée de main » (p. 32), ne demande qu'à être saisi et actualisé de nouveau afin que s'accomplisse son inévitable dénouement.

Ce dernier, c'est d'abord celui d'une révolution qui n'a pu éviter les effusions de sang et les multiples aberrations entachant son cours. Qui dit révolution, dit rencontre avec l'histoire certes, mais aussi rencontre avec les peuples et les hommes. « Je viens de vivre parmi les barbares » (p. 335), affirmera Esteban à Sofia lors de son retour à la Havane. L'idéalisme pur du jeune homme, forgé à partir des livres lus et des grandes idées énoncées par Victor Hugues, s'est rapidement effrité au contact des hommes, et de la petite histoire. Désillusionné par ce qu'il a vu de la Révolution, Esteban énonce cette mise en garde à l'égard de Sofia et de Carlos: « Prenons garde aux belles paroles ; aux monde meilleurs créés par les mots » (p. 351). Néanmoins le jeune homme se heurte à l'idéalisme encore intact de Sofia pour qui « rien de grand sur cette terre ne se faisait [fait] sans effusion de sang » (p. 352). Cette dernière subit également sa part de déconvenues à la fois idéologiques et amoureuses. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle elle s'exile en Espagne auprès d'Esteban et que les deux finissent par se lancer, éperdus, au cœur de la révolte. Loin d'être silencieux cette fois-là, le tumulte est celui d'une foule rebelle dans laquelle se jettent les deux cousins afin d'y rencontrer leur destinée (p. 462). Le tableau, évoqué de manière récurrente au fil de la trame romanesque, ne semble s'actualiser pour de bon que lors de cet événement tragique. Les apparitions précédentes sont toutefois révélatrices de moments clefs dans la vie des personnages, moments auxquels il convient de s'attarder afin de révéler les aspects symboliques et sémantiques entourant la mythique peinture.

La première apparition de cette « grande toile, venue de Naples » (p. 31) survient à la suite d'une énumération des différentes peintures accrochées aux murs



de la maison de la Havane. Lors de cet extrait, l'intérêt des uns et des autres envers les différents styles des tableaux nous est révélé. Alors que Carlos apprécie les scènes réalistes et les « tableaux sans sujet », « aux simples vertus » (p. 31), et que Sofia s'enchantait des « arlequins masqués de noir » (p. 31), on apprend qu'Esteban affectionne « l'imaginaire » et « le fantastique » (p. 31). Cité en tout dernier lieu, à la fin d'une énumération de signifiés symboliques similaires, se dévoile le tableau préféré de l'adolescent:

*Explosion dans une cathédrale*, tel était le titre de ce que l'on voyait là : une colonnade dont les tronçons volaient dans les airs, tardant un peu à perdre son alignement, flottant un instant pour mieux retomber, avant de jeter des tonnes de pierre sur des gens épouvantés. (p. 31)

Placé au commencement du récit, le tableau se présente comme une ouverture sur la symbolique du texte. Tout comme ce fut le cas avec la guillotine de l'*incipit*, l'objet semble porteur d'un sombre présage, tant par sa facture troublante que par l'aspect prémonitoire que révèle sa description. Ce tableau précurseur du surréalisme contrarie « les lois de la plastique » (p. 31). De fait, la toile contrarie également les lois de la physique si l'on se fie aux évocations oxymoriques de « tremblement de terre statique » (p. 31) et de « tumulte silencieux » (p. 31) focalisées par Sofia. La seconde fois où le tableau fait intrusion dans le récit est également livrée par le regard de Sofia, exaspérée à cause du mouvement interrompu des colonnes brisées, « de leur perpétuelle chute en suspend » (p. 70). L'adolescente semble en attente d'un événement important susceptible de perturber sa vie et l'action en suspens illustrée par le tableau révèle son impatience à prendre part aux grandes actions de ces temps révolutionnaires. « Étrangère à elle-même » (p. 70) Sofia observe les objets du quotidien sous un angle différent, révélés par un éclairage nouveau :

Certains après-midi elle avait l'impression que la lumière, prenant une coloration différente, donnait aux choses une nouvelle personnalité. Un Christ sortait de l'ombre pour la regarder avec des yeux tristes. Un objet jusque là inaperçu proclamait la délicatesse de sa facture. (p. 70)

Ce regard posé sur son environnement s'apparente à celui que l'on pourrait poser sur l'œuvre *Explosion dans une Église*. Dans la portion du tableau figurant l'effondrement se dévoilent ici et là quelques fragments de figures mythiques ou encore la facture délicate de détails architecturaux ornant certains débris. Si le Christ posté dans l'ombre rappelle le recul de la religion, les autres objets semblent quant à eux se présenter sous le signe du renouveau. Aussi, lorsque l'on y regarde de plus près, les effets de clair-obscur qui caractérisent l'écroulement laissent entrevoir certains pans lumineux de la toile, alors que d'autres sections du tableau restent entièrement plongées dans le noir. Cette perspective particulière, liée aux effets de clair-obscur, évoque également le point de vue d'Esteban sur la Révolution, lorsqu'il raconte son épopée, de retour à la Havane. La vision du jeune homme se trouve en partie masquée par les sombres événements, de fait qu'il peine à voir clairement l'ensemble des faits entourant la Révolution, comme le lui fera remarquer Sofia:

Elle était au courant de tout ce que son cousin lui avait raconté, —concernant la vie politique en premier lieu —, et peut-être mieux que lui, qui n'avait pu avoir qu'une vue partielle et limitée des faits, vue troublée parfois par la proximité de petits ridicules [...]. (p. 352)

C'est d'ailleurs à ce moment du récit que la symbolique du tableau se révèle enfin à Esteban. Cette lucidité nouvelle résulte des quelques années passées au cœur du tumulte révolutionnaire. Le jeune homme reste soudainement interdit devant la toile qu'il a pourtant eu l'occasion d'observer maintes fois par le passé: « Il y avait là comme une préfiguration de tant d'événements connus qu'il se sentait étourdi par la quantité d'interprétations auxquelles se prêtait la toile prophétique, [...] » (p. 340). L'objet permet en outre au personnage de se révéler et de nous dévoiler les multiples changements survenus chez lui lorsqu'il énonce toutes les interprétations que la vue du tableau fait soudainement surgir.

La cathédrale symbolise l'Esteban d'autrefois, idéaliste et avide de découvrir le monde, mais elle tombe désormais en ruines sous l'impact d'une explosion, « détruisant des autels, des symboles et des objets de sa vénération » (p. 340). Ce qu'Esteban a vu des hommes et de la Révolution a détruit de façon irréversible sa soif d'assister aux grandes actions qui marquent l'histoire. La mythique toile « étrangère à toutes les écoles de peinture » (p. 340) incarne aussi la résistance de l'Église, quoique ébranlée, aux assauts révolutionnaires. Enfin, en dernier lieu, la « toile prophétique » (p. 340) évoque pour le jeune homme la Révolution même, c'est-à-dire l'explosion d'un système rigide, dont les murs principaux sont appelés à disparaître, sans que toutefois il y ait anéantissement complet.

Par delà les multiples interprétations auxquelles réfère l'œuvre de Desiderio, la toile, tout comme *Le Siècle des Lumières*, montre avant tout le devenir de l'Histoire. Le tableau fait figure de « métaphore épistémologique qui représente à la fois la conscience d'un temps historique perçu par les personnages et l'accès à un temps mythique immobile [...] » (Baldran et al, 1983, p. 175). Qui plus est, la nature prophétique de l'œuvre est à nouveau soulignée alors qu'Esteban lors de son départ vers le bagne de Ceuta jette un dernier regard à la peinture : « Même les pierres que j'irai casser maintenant étaient déjà présentes dans le tableau » (p. 398). Saisi d'une fureur soudaine, le jeune homme lance avec violence un tabouret en plein cœur de la peinture, faisant enfin éclater l'explosion suspendue. Le mouvement pénètre finalement la toile « anti-plastique » (p. 340) qui expose soudainement toute sa matérialité par une large brèche en son centre. « Ce geste de transgression qui fait irruption dans l'image et la brise est élan, colère élémentaire, pulsion de révolte qui refuse la représentation figée de l'histoire comme destin. » (Chancé, 2001, p. 51) Toutefois, malgré cette brisure, le tableau ne cesse d'avoir une réalité seulement qu'à la toute fin, alors que le roman se clôture sur l'absence de sujet et l'effacement de la toile :

Lorsque la dernière porte eut été fermée, le tableau de *L'Explosion dans une cathédrale* oublié à sa place, peut-être volontairement, cessa d'avoir un sujet ; il s'effaça, projetant son ombre sur l'incarnat foncé du brocart qui tapissait les murs du salon, et semblait saigner à l'endroit où l'humidité avait taché le tissu. (p. 464)

Bien que la nuit se fût installée dans la demeure, le tableau, oublié dans une pièce aux « feux éteints » (p. 464) qu'on imagine exempte de toute lumière, continue de projeter une ombre. Dès lors que le destin irrémédiable a emporté Esteban et Sofia dans le tumulte du *Dos de Mayo* de Goya, le sombre présage du tableau semble s'être définitivement accompli, laissant désormais la toile sans sujet, dépourvue de raison d'être. La reprise à l'explicit d'un objet décrit à l'incipit (ou au tout début du récit comme c'est le ici cas) crée un effet de cyclicité. Ainsi donc la boucle est bouclée, la mythique prophétie annoncée par le tableau s'est réalisée. La nuit se referme dès lors sur le dernier vestige de cette épopée historique. Néanmoins, l'image du sang qui tache la toile évoque ce qui pourrait être un dernier signe de vie au cœur de cette maison inhabitée. Tel un ultime sacrifice sanglant, cette image explique peut-être l'origine insensée de l'ombre projetée par un tableau suspendu au cœur de la nuit. *Le Siècle des Lumières* montre avec un réalisme parfois brutal les pans ombrageux qui marquent la petite histoire, celle qui définit le mieux le commun des hommes. Car au sein de la grande histoire, les grands hommes passent et laissent dans leur sillage des drames et des tragédies qui resteront ignorés par leurs contemporains. Cette tache de sang, à saveur toute goyesque, demeure afin que l'on se souvienne du sang qui a été versé, le coût parfois élevé qui accompagne les révolutions.

### 2.3 De l'uniforme militaire au costume de théâtre

Le costume connaît au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle plusieurs mutations et tend de façon générale à s'alléger. Suite au règne de Louis XIV, où le costume affichait une certaine austérité, la mode s'assouplit sous la Régence et se prête aux effets les plus divers. Chez les dames, on voit apparaître la robe à panier qui consiste en une armature faite de jonc ou de baleines, rattachée par des rubans et recouverte de soie ou de taffetas. Pour les hommes, les principaux ornements des habits sont les bordures de boutonnière faites de velours, de laine ou de soie. À la fin du règne de Louis XVI, la mode anglaise pénètre en France et le costume féminin se rapproche de celui des hommes. Bien qu'à l'heure de la Révolution la société toute entière soit bouleversée, il faut néanmoins patienter un peu avant que tous ces changements soient réellement perceptibles dans les habits. De fait, certains Français affichent leur indéfectible soutien à la Révolution notamment dans leur manière de s'habiller. Les révolutionnaires les plus convaincus troquent la culotte des aristocrates et des bourgeois pour le pantalon du petit peuple, d'où l'appellation de sans-culotte.

Chez les militaires, il faudra attendre 1793 pour voir de réelles modifications au niveau du costume des bataillons. « Contrairement aux croyances généralement ancrées [...], l'aspect des soldats français de la Révolution ne changera pas en un tournemain au lendemain du 14 juillet 1789. » (Le Diberder, 1989, p. 59) Le 21 février 1793, une loi impose un nouvel uniforme à toute l'infanterie. Ce tout nouveau costume, aux couleurs nationales, est formé d'un habit bleu foncé avec parements rouges et revers blancs ainsi que d'une cocarde tricolore ornée d'un plumet rouge retombant ou d'une houppe de laine écarlate ou blanche. Un bicorne porté en « bataille » ou en « colonne » complète le tout. Ce type d'habits reconnaissables grâce aux couleurs bleu, blanc, rouge caractéristiques est également visible au sein de la classe populaire. Les personnages du *Siècle des Lumières* ne font pas exception et présentent ce type de vêtements, entre autres lors de la première exécution à la guillotine en Guadeloupe.

Dans l'espace décalé de la Caraïbe, après quelques années de Révolution, ces habits aux couleurs nationales pénètrent les colonies françaises du Nouveau-Monde. La foule réunie place de la Victoire exhibe ses atours bleus, blancs, rouges aux couleurs de la métropole où s'entremêlent également les habits traditionnels antillais : « Et comme les modes républicaines s'étaient déjà introduites dans la colonie, on vit apparaître des métis vêtus de courtes vestes bleues et de pantalons rayés de rouge tandis que les mulâtresses exhibaient des madras neufs aux couleurs du jour » (p. 206).

Les acteurs de la scène politique ne sont pas en reste au temps de la Révolution ; éloquence et prestance passent entre autres par la tenue : « Autorités civiles et militaires rivalisent alors dans l'habillement. Dans autant de mises en scène du pouvoir et du paraître, chaque phase de la "régénération" française lance une nouvelle mode vestimentaire, une nouvelle façon de dire et de se travestir, sur la tribune comme dans la rue » (Andrès, 2004, p. 326). Le costume parle de lui-même. Il sert parfois à rehausser l'autorité des uns au même titre qu'il informe sur les allégeances des autres. « L'histoire du costume et de l'uniforme mérite un moment d'attention car elle est au centre de la rencontre des apparences et de la discipline sociale. » (Roche, 1989, p. 212)

Au XVIII<sup>e</sup>, le costume renseigne sur le rang social de son porteur d'après le style du vêtement ou encore selon le choix des étoffes utilisées. Toutefois, vers la fin du siècle, de plus en plus de gens issus de la classe populaire rivalisent d'ingéniosité et arborent eux aussi des tenues qui tendent à imiter celles portées par les personnes de condition plus élevées. À la fin du règne de Louis XV, Rétif de la Bretonne confirme le fait :

Il raconta qu'après avoir travaillé en habits d'ouvrier à l'imprimerie, il endossait un frac de ratine bien ajusté, attachait à son côté une épée et s'en allait chercher aventure dans les rues où on le prenait pour un chevalier ou un marquis (*Encyclopédie par l'image*, 1924, p. 42).

Que ce soit du côté de l'armée ou encore de celui des acteurs politiques, le costume est susceptible d'allouer pouvoir et déférence à celui qui sait en tirer profit. Victor Hugues l'aura compris. Dès lors qu'il enfle casaque et bicorne se profile un nouvel homme désormais nanti du rôle de conducteur d'hommes, un rôle dont le jeu est calqué sur celui joué par son idole : l'Incorruptible. Maître dans l'art du travestissement, Victor Hugues endosse tour à tour les masques propres à chacun des actes, si bien que s'estompera peu à peu le vrai visage de l'homme.

Lorsque les trois jeunes adolescents se retrouvent seuls après la mort du père, la vie quotidienne adopte une tournure chaotique, à la limite du carnavalesque. En effet si la carnavalisation renvoie aux notions d'excentricité et de travestissement, de contraste et de ressemblance, les jeux auxquels se livrent les jeunes gens ne sont pas sans évoquer le phénomène. En revêtant divers costumes afin de parodier « des dames de la cour » et autres « prélats » (p. 56), les trois comparses renversent temporairement les hiérarchies, anéantissant ainsi la déférence généralement témoignée à l'égard de ces personnages de « condition supérieure ». « Le principe du rire et de la sensation carnavalesque du monde qui sont à la base du grotesque détruisent le sérieux unilatéral et toutes les prétentions à une signification et à une inconditionnalité située hors du temps. » (Bakhtine, 1970, p. 365)

Durant la Révolution, ce type de jeux alliant le port de costumes et le jeu parodique devient monnaie courante. La destruction de symboles forts, comme ceux du clergé et de la monarchie, passe par de parodiques mises en scènes se déroulant au cœur de fêtes carnavalesques. Au cours de ces épisodes, le costume constitue l'objet le plus révélateur de l'institution ou de la classe d'individus que l'on cherche à parodier. Ainsi, était-il possible de contempler un âne trotant dans la rue, affublé de vêtements épiscopaux. La juxtaposition des deux symboles était parfois, comme en témoigne l'exemple précédent, hautement révélatrice comme le note Mona Ozouf (1976, p. 106) :

Plus se creuse la distance entre l'apparence et l'essence, plus l'effet est réussi. [...] Dans ces fêtes atypiques, la répugnance générale des hommes de la Révolution pour le déguisement paraît vaincue et calmée cette méfiance qui fait voir dans tout « habit » -celui des sans-culottes aussi bien- le masque qui cache les ennemis de la Révolution.

Ces apparitions costumées, où le travestissement dérisoire et grotesque est à l'honneur, rappellent l'univers du théâtre. Les jeux de Sofia, de Carlos et d'Esteban qui évoquent ce type d'épisodes sont d'ailleurs dépeints de façon théâtrale. Alors que « le grand salon [est] transformé en théâtre, tantôt acteurs, tantôt devineurs », se mettent « à tour de rôle, à jouer divers personnages » (p. 55).

Le thème de la théâtralisation revient à plusieurs reprises au sein du récit. *Le Siècle des Lumières* propose « l'image fugitive du théâtre » (Baldran et al, 1983, p. 197), et « diffuse une théâtralisation née de la nature, de l'Histoire qui transforment les personnages en acteurs amenés finalement à reconnaître leurs limites » (Baldran et al, 1983, p. 197). Ainsi, durant un autre de ces épisodes ludiques en compagnie des trois cousins, Victor Hugues n'hésite pas à enfiler la toge d'un magistrat : « elle me va très bien » (p. 77), dira-t-il aux autres. Présage de ce qui attend le futur agent du Directoire en Guadeloupe ? Esteban aura en outre l'occasion d'observer une nouvelle forme de travestissement chez Hugues. Lorsqu'il se trouve hissé au pouvoir, le commissaire reproduit « par une évidente imitation du port de tête, de la façon de fixer le regard, de l'expression, à la fois courtoise et implacable » (p. 173), les gestes et l'attitude de l'Incorruptible. « Ainsi, l'homme qui autrefois, s'était si souvent travesti en Lycurgue et en Thémistocle, [...], essayait d'imiter un autre homme dont il acceptait la supériorité. » (p. 174)

Même s'il participe d'abord aux jeux d'Esteban, de Sofia et de Carlos, Hugues finit subrepticement par introduire l'ordre dans le mode de vie singulier de ces derniers. Lorsque le négociant français se trouve persécuté pour son allégeance franc-maçonne dans l'île de Cuba, il entraîne dans sa fuite le jeune Esteban vers la grande scène parisienne, celle-là même où se déroulent les principaux actes de la Révolution. Présentée comme une longue pièce de théâtre aux multiples rebondissements, la



Révolution est jouée par de nombreux acteurs et ceux du *Siècle des Lumières* sont ceux-là même par lesquels se dessine l'histoire.

Alors que certains révolutionnaires espagnols arborent « par crânerie » (p. 135), un gilet où « on pouvait lire le mot liberté brodé en fil rouge » (p. 135), Victor Hugues s'extasie sur la prestance de Robespierre et sur « son insolite élégance vestimentaire » (p. 145). Ce séjour à Paris permet à Victor Hugues de prendre place parmi les nouveaux dirigeants du régime politique révolutionnaire. Cette montée des échelons politiques se fait toutefois en l'absence d'Esteban, « [enterré] dans une province éloignée » (p. 41), donc loin de Paris qui constitue alors « le plus grand théâtre du monde » (p. 141). Alors que le jeune homme retrouve enfin son comparse d'avant au moment de s'embarquer vers la Guadeloupe, il remarque déjà certains changements chez Hugues, changements témoignant du nouveau rôle endossé par ce dernier : « Victor embrassa froidement le jeune homme, quand il le revit au bout d'une longue séparation. Il avait un peu minci, et son visage, aux reliefs accusés, reflétait une énergie accrue par le commandement » (p. 160). Au moment où l'embarcation qui les mène vers les Caraïbes lève l'encre, Esteban découvre un pan jusqu'alors insoupçonné de la personnalité de l'ancien négociant français. Les fonctions de commandement de Victor Hugues révèlent un nouvel homme, à la fois mystérieux et imposant. Sa prestance comparée à l'envergure du plus grand oiseau marin domine aisément l'ensemble de l'équipage :

Parfois la nuit, il [Hugues] grimpait aux hunes, plantant ses bottes sur les marches de corde, se balançant dans le vide quand l'échelle se dérobait, pour finalement surgir près de la vigie, empanaché et magnifique, deviné plutôt que vu dans l'ombre, tel un albatros qui se fut posé, gonflant les ailes, sur le vaisseau tout entier. « C'est du théâtre », se disait Esteban. Mais du théâtre qui l'empoignait, tout comme un autre, lui révélant la dimension de celui qui se haussait à de tels rôles. (p. 164)

Si le costume représente l'objet par le biais duquel Victor Hugues devient un acteur politique hors-pair dans cette pièce à saveur de tragédie, le bicorné constitue l'accessoire clef se démarquant du reste de l'uniforme. Intimement lié à la notion de

pouvoir, le chapeau à deux pointes inspire la crainte et impose le respect là où il apparaît. Le couvre-chef est en effet intimement associé à la prestance des officiers et autres hauts gradés du récit, en particulier à celle de Victor Hugues. Il incarne l'élément vestimentaire synonyme d'autorité et de puissance du costume de commissaire. À bord du bateau durant la traversée, Victor Hugues parcourt le pont « en grand uniforme de commissaire » (p. 165), tandis que le jeune homme observe l'effet immédiat produit par l'habit officiel sur l'équipage: « Esteban remarqua que les hommes, en le voyant, se taisaient soudainement. Le commissaire inspirait de la crainte » (p. 165). Aussi, dès que « le chapeau empanaché » (p. 166) disparaît de la vue de l'équipage, une ambiance de fête réintègre le pont. « Les officiers eux-mêmes, libérés de toute inquiétude, partageaient la bonne humeur, les chants, les plaisanteries [...] il était urgent de rire. » (p. 166)

À mesure que le bateau qui les conduit au Nouveau-Monde s'approche des Antilles, Esteban mesure « avec une sorte de fascination et de colère » (p. 177), la distance qui le sépare désormais du compagnon d'autrefois. Le nouveau commissaire, « orgueilleux de ses insignes » (p. 178), ignore le jeune homme lorsqu'il circule en compagnie d'officiers. « Ce groupe empanaché, étincelant de galons, constituait un monde auquel il n'avait pas accès. » (p. 177) Le costume, ainsi que le chapeau constituent les éléments à l'origine de la barrière érigée entre les hommes « ordinaires » et les hauts gradés. Plus loin dans le récit, alors que tous croient Victor Hugues déchu, ce dernier réapparaît, plus puissant encore, « nanti de nouveaux bicornes et investi de nouveaux pouvoirs » (p. 371). La mise en relation des deux objets, « pouvoir » et « bicorne », illustre à nouveau l'importance du vêtement dans l'exercice des fonctions faisant appel au commandement. « Attention à l'ivresse de l'uniforme, c'est la pire de toutes » (p. 178), préviendra Esteban à l'attention du comparse d'autrefois. Un avertissement qui survient néanmoins trop tard, puisqu'il semble que la métamorphose définitive de Hugues en cet être servile et autoritaire, ne sera que plus accentuée à partir de ce moment.

Dans cette seconde portion du récit qui illustre les conséquences tragiques de la Révolution aux Antilles, Victor Hugues exerce désormais son pouvoir sans autre but que de réussir et de s'assurer d'une place parmi les dirigeants, et cela peu en importe le coût. L'uniforme officiel masque désormais toute trace de sentiments humanitaires chez le personnage de Victor Hugues. La vulnérabilité de l'homme n'apparaît que sans les parures officielles. Une mise à nu révélant le sentiment de solitude qui ronge l'homme politique va de pair avec son dénuement physique : « Mais le commissaire, de plus en plus sauvage, s'enfermait pour lire jusqu'au matin, ou allait à la tombée de la nuit, [...], à la baie du Gozier où, sans autre vêtement que des culottes de fil, il ramait jusqu'à l'île déserte, [...] » (p. 227). Lorsque Sofia retrouve Hugues à Cayenne, elle ne parvient à retrouver l'homme d'autrefois, qu'une fois seulement « enlevé son costume rutilant et mis d'amples vêtements de cultivateur aisé » (p. 415). Cette intimité recouverte sera cependant de courte durée. Si Esteban affirme que l'uniforme d'Hugues lui est « monté à la tête » (p. 178), cette constatation ne semble réellement prendre tout son poids que lorsqu'il est question du rétablissement de l'esclavage aux Antilles. Ce pourquoi le commissaire s'était jadis battu âprement ne trouve soudain plus raison d'être à ses yeux. Cette soumission politique qui caractérise l'ancien négociant français est à la base de la désillusion que vivront tour à tour Esteban et Sofia. « Le guide, l'éclaireur d'autrefois » (p. 19) semble désormais ne plus être en mesure de suivre la ligne directrice d'origine, celle issue des grandes idées des Lumières. Comme un pantin articulé par des ficelles, Victor Hugues obéit docilement jusqu'à se contredire lui-même : « Selon l'orientation de l'époque il pouvait se convertir soudain en contrepartie de lui-même » (p. 431).

Désormais devenu un acteur politique hors-pair, Hugues se fond parfaitement dans le rôle qui lui est assigné. Aussi, ne peut-on s'empêcher de voir dans de tels changements d'attitude une forme de dualité entre l'homme véritable et la bête politique. Victor Hugues, dès lors qu'il parvient au pouvoir, endosse un costume et une position hiérarchique qui masquent son authenticité et son intégrité. Ce

dédoublément de personnalité n'échappe pas à l'attention de Sofia : « Il pouvait être Ormuzd comme il pouvait être Ahriman ; régner sur les ténèbres comme régner sur la lumière » (p. 431).

Faisant écho au thème de la métaphore lumineuse, Victor Hugues choisit de se ranger du côté ombrageux de la Révolution. En rétablissant l'esclavage aux Antilles, il assume un nouveau rôle, sans doute le rôle le plus obscur de tous. Ce n'est que vers la fin du récit, alors qu'il est atteint « du mal égyptien » (p. 442), que l'homme politique réalise la malléabilité de sa personne face aux rouages de l'arène politique. « Emportés dans ce tourbillon, les personnages sont parfois amenés à opérer une sorte d'auto-critique sur leurs rôles passés, et à reconnaître leurs limites théâtrales, dans les coulisses de l'introspection. » (Baldran et al, 1983, p. 199) Presque aveugle, se croyant condamné, Hugues revêt, pour ce qu'il croit être une dernière fois, son costume de commissaire et émet cette constatation :

En moins de dix ans, croyant être maître de mon destin, j'ai été amené par les autres, -par ces gens qui toujours nous font et nous défont, bien que nous ne les connaissions même pas-, à me montrer sur tant de scènes que je ne sais même plus quelle est celle qui me convient. (p. 446)

Acteur déchu de cette grande mise en scène révolutionnaire sur fond de décor caribéen, Victor délaisse son masque d'homme politique pour reprendre son propre rôle : « Il redevenait un homme antérieur à l'homme actuel [...] » (p. 446). Il se dépouille peu à peu de l'aspect épique de son personnage pour finalement réaliser qu'il n'a été qu'un « automate » (p. 446) dans cette tentative ratée de l'implantation de la Révolution au cœur de l'espace caraïbe. Chapeautant à la fois les aspects sombres et clairs de la Révolution, le rôle historique de Victor Hugues est passé de l'idéalisme à la tromperie. Qui plus est, en torturant ceux qui ont cru en lui. Le costume « démodé » (p. 446) « ne peut plus servir que de linceul » (p. 446), dira celui qui « parlait déjà le langage des moribonds » (p. 445).

Soulignant jadis la prestance et l'éloquence de son porteur, le costume, maintenant devenu triste linceul, évoque la mort de la Révolution aux Antilles. Sofia

souhaite dès lors quitter ce lieu où tout « sent le cadavre » (p. 448) afin de « retourner au monde des vivants ; de ceux qui croient en quelque chose » (p. 448). À l'image de l'histoire de la Révolution aux Antilles, une histoire désormais évidée de son sens, Sofia observe le costume abandonné de l'homme qu'elle croyait pourtant destiné à un grand rôle :

Placé comme il était, sur un fauteuil à la tapisserie déchirée, avec les culottes en bonne place, la casque barrée d'une écharpe tricolore, le chapeau posé sur des cuisses absentes, il ressemblait à une relique de famille, de celles dont les formes vides de chair et d'os évoquaient un homme disparu qui avait joué pendant un certain temps un grand rôle. (p. 450)

Ainsi, le rideau est-il tombé sur cette mise en scène dramatique de la Révolution aux Antilles. Victor Hugues, acteur hors-pair, aura assumé plusieurs rôles devant Sofia et Esteban, principaux spectateurs situés à l'avant scène. Tel un décor de théâtre, *Le Siècle des Lumières* nous montre que la réalité est parfois illusoire. Le thème de la théâtralisation, tantôt évoqué par les costumes, tantôt évoqué par les décors et les personnages, révèle l'aspect cyclique de l'histoire : une pièce aux multiples rebondissements, rejouée à l'infini, avec pour seuls changements, de nouveaux décors et de nouveaux acteurs.

## CHAPITRE III

### ÉTUDE NARRATOLOGIQUE

*Étrange dévotion*<sup>4</sup>.

Goya.

L'ordonnancement narratif du *Siècle des Lumières* présente la singularité d'exposer les Lumières et leur dégradation au moyen de deux mouvements diégétiques, l'un ascendant, l'autre descendant, lesquels sont séparés par une pause descriptive poétique (p. 237-245). Bien que la présente étude ne porte pas sur les aspects poétiques de l'œuvre de Carpentier, il semblait néanmoins à propos de faire un bref détour sur le découpage du récit qui met en exergue ce « poème » de la mer, véritable point de bascule entre les deux mouvements narratifs. Cette dernière partie de notre analyse entend étudier les deux trajectoires empruntées par le récit, l'une illustrant les aspects clairs des Lumières, l'autre, les aspects sombres. Pour se faire, nous analyserons d'un point de vue narratologique deux courts extraits, chacun tiré des deux mouvements ci-haut mentionnés. Auparavant, le bref détour portant sur le poème de la mer permettra d'une part, de mieux cerner la construction du récit et d'autre part, de parler brièvement du courant réaliste merveilleux, un style cher à Alejo Carpentier.

---

<sup>4</sup> Cette épigraphe fait référence à un dessin de Goya, *Étrange dévotion*, tiré des *Désastres de la Guerre*. On retrouve cette citation en exergue au chapitre IX. Le dessin est présenté en appendice A, figure 2, page 92.

Situé à mi-chemin dans le parcours romanesque (chapitre III, sous-chapitre I), le poème de la mer, si on peut le nommer ainsi, se veut l'évocation d'un voyage au cœur des eaux azurées des mers caraïbes. Dans cette portion du récit sont escamotés tous les repères romanesques habituels ; on observe en effet un bannissement provisoire des personnages et des procédés épiques traditionnels. Si le premier segment du récit semble refléter les aspects positifs des lumières alors que la seconde partie révèle une décroissance de l'épopée, le poème de la mer se maintient à l'écart de la diégèse, sur une trajectoire en quelque sorte, indépendante du récit proprement dit.

L'espace de quelques pages la facture romanesque s'estompe et fait place à tout un univers poétique ayant comme thème central la mer. Bien qu'on observe dans la trame narrative quelques autres séquences de poétisation abordant la nature, le poème de la mer demeure sans conteste l'extrait poétique le plus éloquent du *Siècle des Lumières*. Marie-Claire Zimmermann note à ce propos :

Carpentier se prévaut certes d'une *inventio* qui ne lui est pas exclusive car le mythe de l'abondance et du pullulement végétal, animal, minéral, etc., est bien l'un des topiques des littératures latino-américaines contemporaines, mais peu d'auteurs se sont attachés à une transcription aussi radicale et systématique de l'unicité et de la diversité de la mer (Baldran et al, 1983, p. 23).

Bien qu'il ne s'agisse pas ici d'étudier la poétisation dans le récit, soulignons cependant l'importance de la métaphorisation de la mer dans le texte. Tout comme pour le thème de la lumière qui transcende le récit, la mer se déploie du début jusqu'à la fin, et change d'aspect selon que l'heure est matinale ou crépusculaire. Qui plus est, elle adopte à son tour la trajectoire suivie par l'épopée. Si, au chapitre X, la mer évoque une sorte d'extase de l'être alors que Sofia goûte à la sensation de liberté que lui procure le voyage, la métaphorisation de la mer amorce par la suite l'élan déceptif. Ainsi, l'océan se métaphorise une dernière fois lors de la conclusion destructrice du roman alors que la foule déchaînée des rues de Madrid devient une « houle humaine » (p. 462).

En ce début de troisième chapitre, la description de la mer, et du pullulement animal et végétal qui la caractérise, révèle certaines caractéristiques propres au réalisme merveilleux. Ce genre littéraire, dont nous ne donnerons ici qu'un très bref aperçu dans les limites de ce travail, caractérise plusieurs œuvres du « boom » du nouveau roman hispano-américain. Ce mode narratif concerne des productions artistiques ou romanesques dans lesquelles la représentation du réel est teintée par l'ajout d'éléments merveilleux. Le réalisme merveilleux, dont Carpentier s'est lui-même fait le porte-parole<sup>5</sup>, survient lorsque se produit « *una inesperada alteración de la realidad*<sup>6</sup> », ou encore « *una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado límite*<sup>7</sup> » (Carpentier, 1993, p. 13).

Rompant momentanément avec la trame narrative, le poème de la mer se déploie durant près de huit pages. Il offre une vision merveilleuse de la nature, vision dévoilée au moyen d'une abondance d'épithètes et de référents symboliques qui soulignent l'aspect grandiose, voire surréaliste du paysage. « Dans cette mer prodigieuse » (p. 239), apparaissent des « poissons-végétaux » (p. 239), des « champignons-méduses » (p. 239), alors que sur les côtes se dressent des cactus révélés comme de « hauts candélabres » (p. 239), autant « d'heumes verts » (p. 239), de « sabres verts » (p. 239) et de « queues de faisans verts » (p. 239) qui s'offrent aux yeux émerveillés du voyageur. Comme le note Durix, au sein de ce réalisme merveilleux,

les descriptions fourmillent de détails mentionnés non pas par souci de réalisme documentaire mais parce qu'ils donnent sens à l'ensemble. [...] Le monde décrit est bien trop riche et divers pour se laisser enfermer dans un cadre unique épuré (1998).

---

<sup>5</sup> Carpentier expose en partie sa vision du *real maravilloso* dans le prologue de son roman *El reino de este mundo* paru en 1949.

<sup>6</sup> une altération inattendue de la réalité

<sup>7</sup> une amplification des catégories de la réalité, perçues de manière particulièrement intense en vertu d'une exaltation de l'esprit qui le conduit à une sorte d'état limite.



L'évocation de ces créatures merveilleuses rappelle également le *topos* des récits fabuleux qui ont marqué l'époque des grandes conquêtes et traversées. Ces récits de voyages faisaient généralement appel à un bestiaire « monstrueux » et fantastique afin d'étoffer, voire d'amplifier, le propos. Blain observe par ailleurs que, l'écriture de la mer se révèle souvent en littérature le « support d'un transfert de sens, évidemment soumis à la subjectivité de l'auteur, traduisant la confrontation de l'homme à l'inconnu, l'ailleurs, l'infini » (2001). Dès l'amorce du prologue, nous retrouvons le personnage d'Esteban, plongé dans un univers contemplatif, confronté justement à l'inconnu qui se dresse devant lui, par-delà la proue du bateau.

Cette prolepse, également située (chronologiquement) entre les deux mouvements du récit, figure aussi un temps mort dans la diégèse romanesque comme en témoigne cette réflexion d'Esteban : « [...] le vaisseau, légèrement conduit, semblait s'engourdir dans son rhumb, suspendu entre un hier et un demain qui se fussent déplacés en même temps que nous » (p. 17). Le temps devient « immobile entre l'Étoile Polaire, la Grande Ourse et la Croix du Sud » (p. 17) au cours de cette nuit où Esteban réalise qu'il laisse désormais derrière lui une adolescence déjà lointaine.

Déjà le prologue annonce cette dégradation à venir alors que le Victor Hugues, si admiré d'autrefois, n'est désormais plus que « sombre mandataire » (p. 19). Néanmoins, Esteban sera auparavant happé avec force par l'effervescence révolutionnaire. Les deux extraits sélectionnés pour notre analyse illustrent chacun les aspects sombres et clairs des Lumières. Au cœur du premier extrait (p. 129-137), c'est un Esteban ébloui par les Lumières et son initiation franc-maçonnique qui dépeint un Paris en pleine ébullition. Le ton s'avère toutefois bien différent au sein du second extrait (p. 348-356), alors que le récit de voyage d'Esteban parvient difficilement à cacher l'amère désillusion que lui a laissée son expérience révolutionnaire. Les deux segments narratifs sélectionnés offrent deux visions contrastées de la Révolution. Tâchons de voir au moyen de points d'ancrage

narratologiques ce que nous révèlent ces deux extraits. Examinons aussi comment la métaphore lumineuse, point central de notre étude, se déploie et fait sens.

### 3.1 De l'ascension vers les Lumières

Au commencement du premier extrait, nous retrouvons Esteban fraîchement débarqué dans ce Paris secoué par la Révolution. Alors qu'il observe la nouveauté qui l'entoure, il se remémore les Tropiques qui lui semblent, étonnamment, « monotones, avec leurs paroxysmes de couleurs toujours répétés » (p. 129). Ce bref retour sur le paysage de la Havane révèle tout un jeu de contrastes caractérisé par les couleurs, mais surtout par l'alternance de la lumière et de la noirceur. Ici, les « crépuscules trop brefs » (p. 129) côtoient « la lumière excessive des choses illuminées » (p. 129) et il semble au jeune homme qu'il n'y ait « plus de charbon que de flammes » (p. 129) dans ce « tableau de Tropiques » (p. 129). En fait, si la ville natale d'Esteban lui paraît monotone alors qu'elle nous est révélée sous le signe du contraste, Paris lui semble à l'inverse « un milieu exotique » (p. 131) bien que dévoilée dans les teintes monochromes de « sanguines et de sépias » (p. 130). Fait intéressant, ces couleurs sont celles qui donnent forme à plusieurs dessins et gravures du peintre Goya, dont les épigraphes marquent plusieurs chapitres du roman (nous y reviendrons plus loin). Les jeux de contrastes évoqués auparavant rappellent en outre la technique de l'eau forte fréquemment utilisée par le peintre espagnol. Clin d'œil volontaire de la part de Carpentier ? « *Disparates, Proverbes, Caprices, Désastres de la guerre* -tout cela mené de main de maître à coups d'encre sépia, de sanguine, de lavis rouge et de pierre noire [...]. » (Deleuze, [www.edition.cens.cnrs.fr](http://www.edition.cens.cnrs.fr), 2007) On ne peut par ailleurs passer sous silence l'épigraphie *Sains et malades* du peintre espagnol qui introduit ici ce second chapitre et révèle à nouveau cet aspect antithétique qui s'inscrit avec force dans toute la trame romanesque.

De fait, même si l'œuvre joue abondamment sur les effets de contrastes en déployant toute une armature faite d'oppositions apparentes, l'œuvre exprime de façon sous-jacente qu'il n'existe rien qui soit blanc ou noir, bon ou mauvais. La

Révolution qui, en définitive, semblait trop coûteuse à Esteban pour en valoir la peine ne l'empêche pas de se jeter à la fin dans les rues de Madrid, au cœur de la foule déchaînée, malgré son expérience douloureuse. Loin de boucler la boucle, cette étonnante conclusion laisse le lecteur sur un effet d'ouverture. Le roman ne semble pas se conclure, même si les personnages du tableau *Explosion dans une cathédrale* s'effacent sous une trace de sang. Pour l'heure néanmoins, l'ambiance est à la fête en ce début de second chapitre alors qu'en réalité, si on se replace dans l'histoire, de sombres événements avaient déjà commencé à secouer la France et, en particulier, sa capitale.

L'ambiance festive et carnavalesque des rues de Paris comporte un aspect parodique dont il faut à présent rendre compte. La trame narrative met en évidence une populace insouciante, désireuse de s'amuser et de faire la fête : « Esteban avait l'impression, après avoir tant vécu dans un monde monotone et replié, d'être tombé dans une énorme foire, dont les personnages et les parures eussent été imaginés par un grand intendant des spectacles » (p. 130). Le portrait de Paris se déployant au cœur de la frénésie révolutionnaire se dévoile au moyen de tout un champ lexical faisant appel à l'univers du cirque et du carnaval. On assiste de fait à une longue énumération de tous ces personnages pittoresques qui circulent dans les rues et l'on observe une abondance de lieux communs qui foisonnent au cœur des descriptions visant tout un chacun. Les chevaux qui semblent tirés « d'un manège de chevaux de bois » (p. 131) côtoient les funambules imitant « les acrobaties d'artistes fameux » (p. 131). En somme, il s'agit d'un véritable numéro de cirque, où chaque personnage remplit la fonction pour laquelle il est destiné. La réalité est si lisse, si parfaite, qu'elle devient une image d'elle-même, sans conteste trop léchée pour qu'on puisse y croire pleinement.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'importance de l'image ne faisait pas de doute pour les révolutionnaires. Avant eux, déjà, la religion en avait saisi toute la portée, comme en témoigne la liturgie chrétienne. Les fêtes révolutionnaires étaient à ce titre un

excellent moyen de masquer la terreur sous une apparence de carnaval et d'allégresse. Qui plus est, si on tente de se reporter à la période historique dont il est question, soit vers octobre 1791, la violence avait déjà pris place dans la capitale Française. « On serait tenté de dire que pour Esteban comme pour Fabrice à Waterloo, l'arbre a caché la forêt, et le lecteur du *Siècle des Lumières* ne voit pas mieux la Révolution à Paris que celui de la *Chartreuse*, la bataille de Napoléon. » (Baldran et al, 1983, p. 130)

Cette ambiance festive parvient mal à masquer les effets liés aux bouleversements qui secouent la société. « Vécues comme le point d'accomplissement du rêve festif des Lumières, les fêtes révolutionnaires cherchent d'abord à neutraliser le vide créé par le changement. » (Delon, 2007, p. 533) La description des personnages ainsi que les décors chargés évoquent une forme de théâtralité aux confins du simulacre et de la parodie. « Tout était empaqueté, enrubanné, paré, avec des couleurs de bonbon, de Montgolfière, de soldat de plomb, d'image pour illustrer Malbrough. » (p. 132) Pour les organisateurs des fêtes révolutionnaires, la représentation visuelle se trouve au centre des préoccupations. « Sans doute reconnaissent-ils aussi aux images un pouvoir entraînant, et certains se font les théoriciens de leur emploi dans les fêtes. » (Ozouf, 1976, p. 245)

Dans sa définition des Lumières, Delon (2007, p. 759) précise, qu'outre la série d'oppositions qu'englobe la métaphore, il existe une autre gamme d'images intermédiaires dans laquelle on retrouve les lumières douteuses ou encore les lumières aveuglantes. Ces dernières, connotées négativement, se veulent une mise en garde contre l'utopie d'un rationalisme qui soudain se voit coupé de ses racines morales. L'exubérance du décor ainsi que la contiguïté des événements aveuglent Esteban qui contemple la Révolution de la rue. « La proximité excessive des faits l'éblouissait presque, devant tant de visages nouvellement apparus sur les tribunes et dans les clubs où retentissaient parfois des voix juvéniles de gens qui n'étaient guère plus âgés que lui. » (p. 132) Non seulement Esteban est-il trop près des grandes actions pour y voir clair, mais cette exacerbation de la forme lui masque le contenu.

Pour le jeune homme, la révolution paraît en effet être « faite ailleurs, en des conciles occultes, invisibles pour ceux qui étaient anxieux de tout savoir » (p. 132).

Cette pièce de théâtre parodique, qui semble s'être juxtaposée à la Révolution, masque du même coup les rouages d'un scénario auquel seuls quelques élus ont accès. La mise en scène est si parfaite, et les personnages si éloquents dans leurs rôles et leurs costumes, « qu'on eût dit qu'on était dans une gigantesque allégorie de la révolution ; dans une métaphore de révolution [...] » (p. 132). L'abondance des éléments qui réfèrent à la Révolution et leur accumulation au sein de la trame narrative dénoncent en quelque sorte les excès qui ont marqué les Lumières. En effet, le pullulement de tous ces symboles et clichés à saveur révolutionnaire exprime l'aspect outrancier qui caractérisait parfois les assemblées et autres manifestations populaires. L'hyperbolisation des référents et la façon dont ils sont dévoilés dans le récit révèlent également un élan parodique instaurant une distance critique par rapport aux faits rapportés. Ainsi les « emblèmes révolutionnaires en massepain » (p. 131) côtoient les « discutailleurs » (p. 130) dans cette vaste fresque où l'abondance des énumérations étourdit Esteban certes, mais également le lecteur du *Siècle des Lumières*.

Cette dominance de la forme sur le contenu est également palpable dans les exposés donnés par les tribuns. Cette façon de faire engendre à nouveau un effet parodique, puisque le contenu du propos est relégué au second plan. De fait, l'attitude et l'éloquence surpassent en importance la substance même du discours. On s'attarde au ton et à la prestance alors que nulle mention ou critique n'est avancée à propos du contenu: « Celui-ci était sympathique, à cause de l'expéditive dureté d'un verbe acéré, où l'on retrouvait des élans de l'adolescence ; celui-là en raison des inflexions grossières de sa grosse voix [...] » (p. 132). Est-ce dire que sous cette façade révolutionnaire, cette métaphore de révolution, il n'y a que du vide ?

L'ironie mise en place est ici porteuse de sens. Elle dénonce le poids que se sont octroyé les nouveaux orateurs et dirigeants révolutionnaires en saisissant la place

vacante laissée par le clergé et la monarchie. Sans dessein autre que celui d'être au pouvoir, cette autorité nouvelle n'œuvre pas nécessairement au profit du peuple. De plus, elle ne tient pas nécessairement à mettre de l'avant les grands principes des Lumières, mais plutôt, comme semble le suggérer le texte, à se donner en spectacle à qui veut bien l'entendre ou le voir. Les discours vides des tribuns soulignent cet engouement pour l'apparence et l'enrobage plutôt que pour la portée réelle des mots. D'ailleurs, contrairement à l'épigraphe de Zohar qui ouvre le roman, ici, dans ce Paris en pleine effervescence, les « mots semblent tomber dans le vide ».

Même si les discours révolutionnaires ont souvent été marqués par l'utilisation d'un verbe hautement théâtralisé, voire à la limite du loufoque, il semble qu'une telle façon de faire était salutaire afin de pallier le coût élevé de la Révolution. Rolland Barthes abonde dans ce sens lorsqu'il avance que

Sans ce drapé extravagant, propre à tous les grands révolutionnaires, qui permettait au Girondin Guadet, arrêté à St-Émilion, de déclarer sans ridicule parce qu'il allait mourir : « Oui, je suis Guadet. Bourreau, fais ton office. Va porter ma tête aux tyrans de la patrie. Elle les a toujours fait pâlir : abattue, elle les fera pâlir encore davantage », la Révolution n'aurait pu être cet événement mythique qui a fécondé l'Histoire et toute idée future de la Révolution. (1953, p. 23)

Cette extravagance et cette enflure manifestes étaient en réalité à la hauteur du tragique des événements quotidiens. Esteban devient alors « déconcerté par un torrentiel gaspillage de paroles » (p. 132) « qui ne lui en apprend [apprenait] pas plus long » (p. 132) sur la Révolution. Malgré cela, le jeune homme fait tout de même preuve d'un idéalisme exacerbé : « [...] plus français que quiconque, plus révolutionnaire que ceux qui jouaient un rôle dans la révolution, demandant toujours à grands cris des mesures drastiques, des châtiments draconiens, des leçons exemplaires » (p. 133). Si par moments le personnage d'Esteban présente des airs de ressemblance avec le Candide de Voltaire, il ne rentrera toutefois pas chez lui cultiver son jardin à la fin du roman. La conclusion du *Siècle des Lumières* souligne plutôt cette élan inexplicable qui pousse l'homme à s'inscrire dans l'Histoire et ce, malgré

ce qu'il en sait, malgré ce que l'expérience lui a appris. À la toute fin, Esteban, bien que désillusionné par les hommes et la Révolution, se lance tout de même une dernière fois au cœur du mouvement historique.

La leçon du XX<sup>e</sup> siècle, sur les Lumières, n'est certainement pas celle de Voltaire, et si son scepticisme tente Carpentier, sa poétique, encore classique, n'est plus ce qui éclaire l'homme d'aujourd'hui, obligé de continuer malgré ce qu'il sait du non sens, trouvant dans l'ombre projetée par un lustre baroque ou même au plus profond de la nuit, un désir de mouvement. (Chancé, 2001, p. 15)

Même si la raison des Lumières finit par sombrer dans la nuit, la France tente une dernière fois de projeter sa lumière par-delà ses frontières. Alors qu'il est question de l'Espagne et du désir d'y instaurer les idéaux révolutionnaires, tout un champ lexical nourri par la métaphore lumineuse est mis en place afin d'étayer le propos.

L'Espagne, pays « dépourvu de lumières » (p. 134), enfermée dans les « ténèbres » (p. 134) du conservatisme, se voit comparée à cette France « éclairée » (p. 134), acclamée par toute une panoplie de philosophes, de poètes et d'écrivains étrangers célèbres, reconnus encore aujourd'hui pour leurs apports académiques, philosophiques et culturels au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Fait étonnant, aucun Français ne figure parmi cette longue liste d'illustres personnages dévoilés à la page 134, qui ont pour la plupart donné ouvertement leur appui aux idées des Lumières. Par ailleurs, on note au passage quelques références qui témoignent à nouveau de la vaste culture d'Alejo Carpentier, notamment lorsqu'il est question des « histoires de Bourbons cornard » (p. 134) et « d'enfants crétins » (p. 134). Rappelons à ce titre que Goya fut lui-même nommé peintre du roi Charles III, le plus « éclairé de la dynastie des Bourbons » (Deleuze, [www.edition.cens.cnrs.fr](http://www.edition.cens.cnrs.fr), 2007). Le peintre a en outre fréquenté les milieux où la Révolution française tentait une percée en Espagne. Toutefois, la monarchie et le clergé ont persécuté avec force ces *afrancesados* avant que le sort de ceux-là ne rejoigne celui des prêtres et monarques français.

À l'instar de la dégradation perceptible dans le *Siècle des Lumières*, les œuvres de Goya ont également connu un assombrissement au fil du temps. De fait, la terreur



sourde qui secoue l'Espagne, rébarbative à l'intrusion des Lumières à l'intérieur de ses frontières, devient perceptible dans les dessins et gravures du peintre. Ainsi, les œuvres de Goya se révèlent sous un style nouveau, définitivement plus sombre.

Pour Goya, c'est le début d'un repli. Le dessin prend pour lui un caractère confidentiel, spontané et violent. [...] Des figures géantes apparaissent, des sorcières hagardes, des moines et des nonnes se défroquant, des prisonniers jetés au fond de cachots ou cruellement garrottés. (Deleuze, [www.edition.cens.cnrs.fr](http://www.edition.cens.cnrs.fr), 2007)

Au sein de la trame romanesque, lorsque l'Espagne est dépeinte sous les « sombres couleurs d'un tableau évoquant des nonnes couvertes de plaies » (p. 134), il apparaît que l'œuvre dont il question, ou à tout le moins son style, soit attribuable à Goya. Dans *Le Siècle des Lumières*, des descriptions présentes dans quelques séquences narratives rappellent certaines peintures goyesques. Ces occurrences se retrouvent principalement dans la partie déceptive du roman, un phénomène intéressant sur lequel nous reviendrons plus amplement en deuxième partie d'analyse. Néanmoins, nous voulions souligner ce lien intéressant entre les dessins de Goya et le texte, mais reproduit ici de façon inverse. De fait, une peinture de Goya fait écho au parcours narratif d'Esteban alors qu'il est ébloui par l'effervescence révolutionnaire. Ce tableau ayant pour titre *Porte ouverte sur la lumière* (Deleuze, [www.edition.cens.cnrs.fr](http://www.edition.cens.cnrs.fr), 2007) représente des personnages incapables de faire le pas qui les sépare d'une embrasure projetant une clarté qui les éblouit. Sont-ils illuminés ou plutôt aveuglés par les Lumières ? Pour Esteban, ce qui se trouve par-delà cette embrasure, rayonnant de mille feux, peut-il être finalement ce « vaste monde fraternel et actif que Victor Hugues ne lui avait révélé que par bribes » (p. 136)? De fait, alors que le jeune homme pénètre pour la première fois dans la Loge des Étrangers Réunis, un champ lexical, encore une fois nourri par la métaphore lumineuse, vient dépeindre cette initiation franc-maçonnique qui prend la forme d'une éblouissante révélation.

On avait pour lui allumé le Temple, resplendissant et secret, où devant les épées fulgurantes il s'était avancé, tremblant et ébloui, vers les colonnes Jachim et Boaz, le delta et le télégramme, le sceau de Salomon et l'étoile du nombre d'or. (p. 136)



Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la franc-maçonnerie regroupe plusieurs obédiences dont les liens qu'elles entretiennent avec la religion, Dieu et la philosophie diffèrent de l'une à l'autre. Même si dans plusieurs loges le lien entre les Maçons et l'Église demeure indéfectible, à mesure que l'on avance dans le siècle, on peut observer, du moins en France, un vaste mouvement de sécularisation du sacré, tant au niveau de la société que dans les loges elles-mêmes. Bien que la franc-maçonnerie au XVIII<sup>e</sup> siècle ne remette pas en cause le système de hiérarchisation sociale, et qu'elle souhaite même chasser la roture de ses rangs, les loges maçonniques n'ont pas hésité à s'approprier le vocabulaire des Lumières. Delon précise à ce propos :

Notons que pour les Frères il ne pouvait s'agir que d'une égalité « philosophique » et à usage interne [...], car dans chaque ville coexistaient des loges « aristocratiques » et des loges « bourgeoises » qui parfois s'ignoraient et souvent se combattaient [...]. (2007, p. 563)

Ainsi, cette liberté et cette égalité si chères aux révolutionnaires le sont également pour les francs-maçons, bien qu'il semble que des exceptions, portant principalement sur le rang social, subsistent encore. Si, pour Esteban, son initiation franc-maçonnique demeure le point culminant de sa quête des Lumières - « il comprenait désormais le sens exact de son hallucinante traversée, semblable à celle de Perceval à la recherche de lui-même, [...] » (p. 137) - peut-on néanmoins affirmer que la franc-maçonnerie ait joué un rôle déterminant au sein de la Révolution ? En réalité, le caractère secret de ces sociétés est à l'origine de nombreux mythes dont celui de la conspiration maçonnique qui rendait les loges responsables de la propagande des Lumières, puis de la Révolution elle-même. D'ailleurs, la Révolution ne présente-elle pas pour Esteban cet aspect secret quand il la dit « centrée sur des pôles cachés, élaborée en des conciles occultes » (p. 132) ?

Encore aujourd'hui, il est difficile d'établir avec exactitude le degré d'influence qu'a exercé la franc-maçonnerie au sein de la Révolution. Toutefois, son rôle est sans conteste indéniable. Dans son ouvrage, Mona Ozouf va même plus loin en jetant un pont entre la fête révolutionnaire et la franc-maçonnerie. Il semble en effet que la fête

révolutionnaire soit liée à un transfert de sacralité. En éloignant le religieux de la sphère publique, les révolutionnaires ont dû combler le vide créé par l'absence soudaine de rites sacrés, comme nous l'avons vu au chapitre précédent. Se découvre donc « au-delà des emprunts faits au symbolisme maçonnique, la parenté profonde du rituel maçonnique et de la fête révolutionnaire : en maçonnerie comme en Révolution, toute assemblée est *ipso facto* une fête » (Ozouf, 1976). La fête révolutionnaire s'inspire de la « sacralisation d'une vie désertée par le sacré » dont fait usage la franc-maçonnerie afin de remédier à cette désormais absence de sacré au cœur de la vie civique. Le rituel franc-maçonnique d'initiation dont Esteban est l'objet montre d'ailleurs l'importance allouée aux symboles de toutes sortes, alors que l'homme demeure au centre du rituel initiatique : « Esteban s'était senti un en tout, éclairé, illuminé, devant l'arche qu'il devrait à présent édifier dans son propre être, à la ressemblance du temple construit par le maître Hiram-Abi » (p. 137). Le thème de la lumière est également d'une importance capitale au sein des différents rites maçonniques. Ainsi, être admis à l'initiation, c'est *recevoir la lumière*. De même que *donner la lumière* se rattache à un rite célébré lors de l'ouverture d'une tenue. Dans le dictionnaire des symboles (Chevalier et Gheerbrant, 1982, p. 589) on note l'importance du thème lumineux dans le déroulement du rite initiatique :

Après avoir participé à certains rites, les yeux bandés, et prêté le serment, le néophyte, les yeux enfin dévoilés, est comme ébloui par la clarté subite, il reçoit la lumière ; tous les membres de la loge dirigent vers lui la pointe de leur glaive. La *Lumière* est donnée par le Vénérable à l'aide de l'épée flamboyante, symbole bien connu du verbe.

Dans *Le Siècle des Lumières*, la lumière mystique et celle de la raison s'unissent l'espace de deux pages riches en variations sur le motif de la lumière. Une telle accumulation de références autour du lexique lumineux souligne ce moment culminant du récit où Esteban se sent éclairé plus que jamais par la philosophie illuministe et par cet idéal proposé par les Lumières. Bref moment d'extase avant que ne soient bientôt projetées les ombres profondes de l'échec de la raison et des Maçons. La surabondance du thème de la lumière devient du coup un élément clef de

la trame narrative, élément oscillant sans cesse entre l'allusif et l'explicite. Que nous révèle en effet cette utilisation exubérante de la métaphore lumineuse, rappelle Chancé?

Les révolutions se font au nom de la lucidité, contre les hérésies, les fausses croyances, les illusions, mais on s'aperçoit un peu plus tard qu'elles ne font qu'instituer de nouveaux dieux, ordonner des prêtres d'un style nouveau (2001, p. 20).

L'idéalisme exacerbé d'Esteban lui cache la réalité. Carpentier fait à nouveau preuve d'ironie en soulignant à larges traits ce moment d'illumination vécu par Esteban. Trop de lumière finit par éblouir et c'est ce qui semble s'être produit dans le cas du jeune homme lors de cette cérémonie d'initiation à la franc-maçonnerie.

[...] les lumières s'étaient agrandies, les hautes Lumières d'un siècle vers le prodigieux avènement duquel il était allé aveuglément, les yeux bandés, comme entraîné par une volonté supérieure, depuis le jour des grands incendies de Port-au-Prince (p. 137).

L'utilisation ici d'épithètes grandiloquentes telles que « hautes », « prodigieux » instaure à nouveau un effet de dérision. En grossissant à outrance l'événement, se trouve dénoncé de façon ironique l'aveuglement dont est victime le jeune homme.

Porté par cette lumière, Esteban s'accroche à la théorie, mais il en oublie que l'histoire des révolutions doit inévitablement emprunter le passage obligé de l'histoire des peuples. Ne pouvant être réduite à un siècle en particulier ou à un courant précis, l'histoire des hommes s'étend par-delà les frontières et les siècles, et occupe une place indélogeable dans le grand mouvement de l'historicité. Le roman de Carpentier expose avec force cet élan profondément humain, quasi instinctif, sur lequel les modes et les courants de pensées passagers ont en définitive un impact limité.

Malgré toute la raison léguée par les Lumières et leur pertinence historique, la nature profonde de l'homme demeure, envers et contre tous. Cette « volonté supérieure » (p. 137) qui guide Esteban lors de la cérémonie d'initiation révèle la présence d'une dimension autre, qui ne serait pas de nature humaine. Dans cet univers transcendant, les discours les plus utopistes semblent plausibles, voire réalisables.

Esteban s'est élevé au-dessus du monde et des hommes, et se retrouve « au centre du cosmos » (p. 137). Il occupe, le temps de cette séance initiatique, une position d'où il domine l'univers et où tous les possibles sont à portée de main : « sur sa tête s'ouvrait le firmament ; ses pieds foulaient la route qui conduit d'occident en orient » (p. 137). Son état euphorique lui fait utopiquement croire à la réalisation concrète du discours des Lumières. Le mysticisme révélé par les symboles maçonniques énumérés au cours de la cérémonie contribue à la création d'une atmosphère qui serait en quelque sorte supérieure à la raison, située par-delà la réalité humaine. « Les mystères du Graal, la transformation de la pierre brute en pierre cubique, la résurrection du soleil sur l'acacia » (p. 137) sont autant d'éléments qui appellent l'univers mythique et s'éloignent par conséquent du quotidien des hommes. La cérémonie d'initiation aura constitué le moment le plus « éclairé » vécu par d'Esteban dans toute cette vaste fresque du *Siècle des Lumières*. C'est à ce moment précis que le jeune homme parvient au sommet de son ascension vers la lumière ; et c'est par la suite, que s'amorce une longue descente où la réalité humaine reprend ses droits, masquant les lumières divines comme celles de la raison.

### 3.2 Quand le rouge passe à l'incarnat foncé

Même si le second extrait qui nous occupe s'amorce « sur un ton souriant » (p. 348), il a tôt fait de s'assombrir à mesure que surgissent les images de la Révolution dans l'esprit d'Esteban. Des anecdotes pittoresques de voyage on passe bientôt aux échafauds. « Il voulait garder sa bonne humeur, mais peu à peu les faits, les spectacles recréés par les mots se dessinaient sous des couleurs plus sombres. Le rouge des cocardes passait à l'incarnat foncé. » (p. 349) Cet incarnat foncé évoque sans nul doute le sang, un élément qui transpire dans toute la trame narrative du *Siècle des Lumières*. Carpentier l'affirmait lui-même : « le livre est dominé par la couleur rouge, il n'y a pas un chapitre où l'image du sang est absente » (Carpentier, 1965, p. 106).

De fait, les épigraphes de Goya, tirées pour la plupart des *Désastres de la guerre*, évoquent à leur tour cette omniprésence du sang et de la terreur. « Les épigraphes citées par Carpentier renvoient le lecteur à des images de la mort qui ponctuent le parcours initiatique vers la terreur et l'univers des ombres du *Siècles des Lumières*. » (Baldran et al, 1983, p. 178) En outre, le texte frontispice du recueil de Goya contenant les sombres gravures fait étrangement écho au prologue du *Siècle des Lumières*. La phrase « *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*<sup>6</sup> » (Goya, 1863) reflète avec justesse les sombres réflexions d'Esteban qui vogue alors vers la Guadeloupe.

Goya, cet enfant des Lumières, met en scène dans les *Désastres de la Guerre* des corps mutilés qui expriment une certaine forme d'incompréhension devant la barbarie et la destruction. « [...] peu d'artistes ont été aussi laïcs dans l'absence de ménagements des vivants pour les morts. » (Chimot, 2005) Cette barbarie dont Esteban affirmera avoir lui-même été le témoin – « Je viens de vivre parmi les barbares » (p. 335) –, et qui est mise en scène dans *Le Siècle des Lumières* et dans *Les Désastres de la guerre*, nous est révélée sous un éclairage cru, pratiquement dénudé

---

<sup>6</sup> Tristes pressentiments quant à ce qui doit advenir.

de pudeur. Cette exposition brute de la violence alloue un caractère particulier à cette dernière. Elle semble dès lors faire partie prenante du quotidien, un peu comme si Carpentier (et Goya) tendaient vers nous un miroir qui exhiberait notre propre reflet.

Dans les *Désastres de la Guerre*, Goya, à l'instar de Carpentier, présente une vision moderne de la guerre. Elle se réfère en effet plus ou moins à une histoire racontée, mais davantage à la condition humaine. C'est d'ailleurs le point central du *Siècle des Lumières* autour duquel se rattache la diégèse romanesque, c'est-à-dire que toute forme d'idéalisme, aussi pure soit-elle, doit inévitablement se frotter à la réalité des hommes. « Les idées, la raison et les architectes sont inefficaces quand il s'agit de rencontrer des existences. » (Chancé, 2001, p. 21) Esteban l'affirme d'ailleurs haut et fort : « Prenons garde aux trop belles paroles ; aux mondes meilleurs créés par les mots » (p. 351).

En redonnant leur part d'ombre aux Lumières, Carpentier souhaite-il que l'on se rappelle le sang versé en vue d'instaurer les idéaux des Lumières, tout comme le suggère à son tour Esteban ? « Nous oublions trop vite les morts » (p. 350), de dire le jeune homme atterré devant le coût élevée en vies humaines supprimées et brisées au nom de la Révolution. Dès lors que le jeune homme progresse dans le récit de son épopée, il ne fait pas de doute que les Lumières se sont peu à peu tamisées. De fait, les grandes idées philosophiques prétendument à la base du mouvement révolutionnaire se sont désormais transposées en « un obscur élan millénaire » (p. 350) ayant conduit à la Révolution. Ne s'agissait-il en réalité que d'un mouvement humain, se déployant au-delà de l'historicité, tel le cyclone qui grossit en force et en puissance au fil de sa trajectoire alors qu'il n'était qu'une simple tempête tropicale au commencement ?

L'univers de Goya transcende le roman de Carpentier et cela bien au-delà des épigraphes retrouvées dans le récit. En fait, outre les références picturales explicites, telles le tableau de nonnes couvertes de plaies, d'autres scènes viennent étrangement rappeler l'univers des peintures et gravures goyesques. Plusieurs « tableaux »

prennent forme dans les séquences descriptives et peuvent facilement trouver leur pendant dans les gravures et dessins tirés des *Désastres de la Guerre*. Sans pour autant faire une énumération exhaustive de tous ces tableaux qui hantent le roman, mentionnons simplement, à titre d'exemple, la finale du *Siècle des Lumières*. Elle se dévoile, à l'image de l'ensemble du récit, dans un contraste d'ombres, de lumière et de sang, évoquant le référent iconique du *Dos* et du *Tres de mayo*<sup>7</sup> :

Cette nuit du début du mois de mai se prolongeait sous l'empire de la terreur sanglante. Les rues étaient remplies de cadavres et de blessés gémissants, trop grièvement atteints pour se lever, qui étaient achevés par des patrouilles de sinistres myrmidons, dont les dolmans troués, les galons lacérés, les shakos déchirés contaient les désastres de la guerre à la lueur de quelque timide lanterne portée isolément à travers toute la ville dans le but impossible d'éclairer le visage d'un mort. (p. 463-464)

Les ténèbres ont pris le pas sur les Lumières. La lumière n'illumine plus : elle ne projette désormais qu'une timide lueur, qui vient, non pas d'en haut, mais d'en bas, des hommes à nouveau. Si le roman s'ouvre sur la nuit, il se referme également sur elle. D'ailleurs, le second extrait où Esteban raconte son périple se déroule également au cours de la nuit, rappelant en cela les épisodes d'autrefois, passés dans la maison de la Havane. Néanmoins, cette fois-ci, il semble que quelque chose en Esteban se soit irrévocablement éteint. Qui plus est, il appert que l'épigraphe goyesque « Il ne faut pas crier » (p. 348) lui soit destinée, alors qu'il peine à garder son sang-froid devant l'insistance des autres à vouloir accomplir la Révolution.

Si une certaine forme d'ironie transparaît dans les œuvres de Goya, Carpentier use du même stratagème lorsqu'il propose un transfert de sens pour certaines des épigraphes tirées des *Désastres de la guerre* qui ponctuent plusieurs chapitres et sous-chapitres du roman. Ainsi, en ce début de deuxième partie du chapitre cinquième (p. 348), l'épigraphe mentionnée précédemment est reprise dans un tout autre sens que celui donné initialement. Cette épigraphe faisait à l'origine référence aux gravures des *Désastres de la Guerre*. Cette manipulation s'avère également valable

---

<sup>7</sup> Les tableaux sont présentés en appendice A. figures 3 et 4, pages 93 et 94.

pour l'épigraphe « Sains et malades » (p. 129) mentionnée précédemment, alors que la France illuminée des philosophes est comparée à l'Espagne refermée dans les ténèbres. « Grâce aux épigraphes, Carpentier redouble l'ironie de Goya face à l'Histoire et au triomphe des idéaux révolutionnaires et ajoute un écran allégorique supplémentaire par des déplacements de sens. » (Baldran et al, 1983, p.181) L'utilisation des épigraphes étoffe la représentation de la guerre au sein du récit. Cette dernière revêt ainsi un aspect intemporel qui excède le simple fait historique. En outre, les personnages du *Siècle des Lumières*, à l'instar de la métaphore lumineuse, traversent au fil de l'intrigue un univers constitué d'ombres et de lumières, déchirés qu'ils sont entre l'espérance d'un monde meilleur et la désillusion offerte par la réalité.

Dès lors qu'Esteban raconte son périple, il semble ne plus rien rester des idéaux des Lumières. L'Église a repris peu à peu ses droits, alors que la « fraternité » et la « liberté [sont] désormais réduites à des finasseries politiques » (p. 350). De plus, le jeune homme n'hésite pas à remettre en cause l'idéalisme des belles paroles puisque l'« époque succombe sous un excès de mots » (p. 351). Pour Esteban, les Lumières des philosophes s'estompent peu à peu et retrouvent leur vocation étymologique première, soit celle de la lumière divine. « L'être humain ne pourra être éclairé que par le développement des facultés divines endormies en lui [...]. » (p. 351) Toutefois, cette lumière divine n'est sans doute pas celle de la religion, mais plutôt celle entendue par Descartes. Tiré d'un dialogue posthume du célèbre mathématicien, l'extrait suivant nous renseigne sur le type de lumière dont il s'agit :

La recherche de la vérité par la lumière naturelle, qui toute pure, et sans emprunter le secours de la religion ni de la philosophie, détermine les opinions que doit avoir tout honnête homme touchant les choses qui peuvent occuper sa pensée (1997).

« Il n'y a d'autre terre promise que celle que l'homme peut trouver en lui-même » (p. 351), d'affirmer Esteban alors qu'il conclut le récit de son aventure



révolutionnaire. La lumière ne vient plus des mots des Philosophes, elle doit avant tout jaillir de l'individu.

Esteban ne se sent plus éclairé par la raison. Au contraire, les Lumières qui éblouissaient jadis le jeune homme projettent maintenant des ombres profondes. Esteban ne déclare-t-il pas à propos de la Révolution : « La prochaine sera peut-être la bonne. Mais pour me pincer quand elle éclatera, il faudra me chercher avec une lanterne en plein midi » (p. 351). L'assombrissement général de la diégèse romanesque a gagné le jeune homme. Préférant désormais demeurer à l'ombre des grandes actions, Esteban se voit bientôt confronté à la divergence d'opinion de Sofia : « Eh bien, *nous*, nous ne sommes pas d'accord » (p. 352).

Couple complémentaire dans la quête des Lumières, Esteban et Sofia empruntent tour à tour des chemins différents qui « s'enlacent comme les deux rosiers légendaires dans la tombe commune de Madrid » (Baldran et al, 1983, p. 209). Si Esteban semble toujours en retrait des grandes actions, Sofia pour sa part n'hésite pas à aller voir de plus près cette « tentative surhumaine » (p. 352) et ce, malgré le sombre portrait tracé par son cousin. Qui plus est, elle affirmera elle-même que « la proximité de petits ridicules » (p. 352) est sans doute la source de la vision partielle des faits qu'a eue Esteban durant son expérience révolutionnaire. Couple également sémantique, les deux jeunes gens modulent leurs voix en un discours scindé : celle de Sofia fait contre-chant aux faits rapportés par Esteban. « [...] dans un monde où l'on a renoncé au point de vue omniscient de Dieu ou du narrateur, il n'y a plus que des points de vue partiels, d'où le spectacle ne s'ordonne jamais, et d'où l'on ne peut plus donner de sens à l'histoire. » (Chancé, 2001, p.22) Par ailleurs, la tension entre idéalisme et réalité humaine qui traverse toute l'œuvre se retrouve dans ce discours tenu par Sofia : « rien de grand ne se faisait sur cette terre sans effusion de sang » (p. 352). En cela doit-on lire un passage obligé révélé par l'histoire ?

Si la *Sophia* des illuministes incarne le lieu premier des manifestations divines, la Sofia du *Siècle des Lumières* tire quant à elle sa motivation profonde de la raison et

de l'action. La philosophie des Lumières qui donne l'élan à la diégèse romanesque trouve son pendant dans cette tension qui oppose le discours d'Esteban à celui de Sofia. En effet, au cœur des Lumières,

le sujet pensant et parlant, qui porte en lui les signes de l'histoire humaine, est déchiré entre ses aspirations nostalgiques à un monde idéal et le désenchantement d'une vie douloureuse et dérisoire. Souvent obscur à lui-même, il porte sur le monde et ses contradictions le double regard du maître potentiel et de l'étranger en exil. (Delon, 2007, p. 659)

Esteban semble désormais obscur à lui-même. « Maintenant qu'il se voyait comme sauvé de l'enfer, il n'arrivait pas à se retrouver, à se sentir lui-même, dans la réalité d'une vie normale recouvrée. » (p. 356) Bien qu'il se croie « sauvé de l'enfer » (p. 356), l'histoire a tôt fait de le rattraper, alors qu'apparaissent à nouveau devant lui les feuilles volantes écrites autrefois sous les ordres de Victor Hugues. Le mouvement cyclique de la révolution se déploie à nouveau ; l'Histoire revient sur ses pas. Aussi, si les dessins de Goya mettent en scène de façon troublante l'aspect profondément humain indissociable de la guerre, l'œuvre de Carpentier abonde très certainement dans le même sens. Le dénouement final vient à ce propos souligner avec force la présence de ces pulsions inexplicables qui poussent les hommes à combattre les ténèbres et la tyrannie. Désillusionnés de la Révolution, Esteban et Sofia se lancent donc, exaltés, dans les rues de Madrid. La jeune femme semble même envoûtée par cet élan mythique qui transcende la réalité : « Et Esteban la vit sortir de la maison, frénétique, furieuse, une épaule nue brandissant une épée dégainée : il ne l'avait jamais vue avec l'expression d'une telle force, d'un tel don de soi. *Attends-moi*, criait-il. » (p. 462) Cet élan incarne, semble-t-il, une force pour laquelle on ne peut rien, sinon que de se laisser porter par elle afin d'accomplir son destin.

Les hommes sont mus par quelque chose qui les relie à la fois à des élans idéalistes et à des rythmes naturels, comme celui de la « houle », ou des cyclones. Ils sont pris dans des tourbillons humains et naturels, et c'est dans ce contexte que s'écoule l'Histoire plutôt qu'elle ne se fait. (Chancé, 2001, p. 42)

La leçon du *Siècle des Lumières* va bien au-delà de l'échec de la raison. Elle révèle en fait cet affrontement incessant entre l'utopie et l'histoire, entre les zones

lumineuses et celles plus sombres qui conduisent le destin des hommes. Les toutes dernières lignes du roman font encore une fois appel à la métaphore lumineuse. « Et la nuit s'installa dans la demeure- c'était un hiver dont les crépuscules tombaient tôt- tandis que les feux étaient éteints. » (p. 464) Esteban et Sofia ne sont plus. Les deux principaux protagonistes porteurs de l'idéalisme des Lumières se sont éteints, emportant avec eux la flamme d'un idéal non atteint. La nuit, évoquée à maintes reprises au fil du récit, s'installe cette fois-ci, non pas à l'extérieur, mais plutôt à l'intérieur de la demeure. Le tableau de Desiderio d'où émane une vision apocalyptique « cesse d'avoir un sujet » (p. 464) dès lors que la fatale vision du *Dos de Mayo* s'est actualisée. Les rideaux de brocart incarnat foncé se sont refermés une ultime fois sur la scène de cette pièce de théâtre intemporelle, qui sera, comme l'histoire nous le montrera par la suite, destinée à être rejouée encore et encore.

## CONCLUSION

*Post tenebras lux*<sup>8</sup>.

L'œuvre de Carpentier nous livre des Lumières vraies et nuancées. Non ancrées dans un positivisme vain, ces dernières révèlent plutôt une proximité avec l'homme. Carpentier offre le spectacle de Lumières véridiques, dans une mise en scène où nous apercevons notre splendeur, mais aussi notre noirceur. Cette vision critique fait partie des Lumières. Elle s'insère dans le cadre de leur détermination. Il ne s'agit pas de se placer à l'écart ou au-dedans, mais à la frontière, à l'emplacement même où se situe l'œuvre. « L'homme des Lumières est un homme des frontières. » (Delon, 1997, p. 762)

En offrant une vision propre posée sur les Lumières, Carpentier aura lui-même participé à enrichir cette évolution perpétuelle dans la définition du concept, à ce déplacement permanent de la frontière entre Lumières et non-Lumières. Même contemplées du point de vue de l'espace caraïbe, les Lumières nous répètent que l'histoire des idées ne suppose pas le traçage d'une ligne définie qui en délimiterait les contours. En fait, la réalité nous indique que ce sont plutôt les jeux de pouvoir et les enjeux politiques qui, le plus souvent, circonscrivent Lumières et anti-Lumières. La Révolution française s'est appuyée sur des modèles théoriques dans le but d'affirmer haut et fort sa légitimité. Néanmoins, la structure philosophique considérée par l'élite noble et bourgeoise comme fondement de la Révolution, s'est peu à peu effritée au contact des violences populaires. Qui plus est, ailleurs, notamment en Allemagne, des penseurs, comme Hegel, ont considéré les Lumières comme le

---

<sup>8</sup> La lumière succède aux ténèbres.

moment négatif et critique devant être dépassé avant la mise en place de valeurs positives (Delon, 1997, p. 760). Encore aujourd'hui, historiens, philosophes et chercheurs étendent leurs études par-delà l'Europe, afin d'étoffer davantage la réflexion et la recherche sur les Lumières.

L'appréhension des Lumières par le biais d'une métaphore nous permet de ne pas fournir une définition de celles-ci qui serait strictement conceptuelle ou historique. Toutefois, cette latitude dans la détermination du concept laisse place à l'interprétation et peut mener à une utilisation subversive de l'idéologie sur laquelle reposent les Lumières. De fait, ces dernières ont été l'objet de détournements au cours de l'histoire, révélant le caractère antagoniste que leur universalisme implique. Le colonialisme qui s'est par moments appuyé sur les Lumières, dans le but « d'éclairer » les populations « sauvages » n'en est qu'un exemple. Cette forme de dualité caractérisant les Lumières présente également un autre aspect. Plusieurs études du XX<sup>e</sup> siècle mettent en relief le dilemme indissociable convoqué par les Lumières : vaut-il mieux s'identifier aux valeurs proposées par ces dernières ou encore, en dénoncer les illusions ? Question pertinente s'il en est une et qui surgit, on l'a vu, à chaque page du *Siècle des Lumières*.

Des dilemmes aporétiques se déploient dans toute la trame romanesque et soulèvent autant de questionnements. La volonté d'interroger le passé pour répondre aux questions du présent est palpable dans l'œuvre et contribue à rendre le propos d'une rigoureuse actualité. Le jeu de contraste provoqué par la métaphore lumineuse illustre ces nombreux infléchissements se déployant entre différents pôles en apparence opposés. La première partie du roman expose brillamment toute la splendeur des Lumières. Esteban en suit la trajectoire. Son parcours narratif est modulé en fonction de cette courbe parabolique. D'abord attiré par l'éclat des Lumières, il s'achemine ensuite vers leur apogée quand l'illumination devient éblouissement. À la suite de quoi, il redescend vers l'univers des ombres qui

atteignent leur phase culminante dans cette finale sombre et sanglante à l'image du *Dos de Mayo* de Goya.

Notre étude de la métaphore lumineuse s'est d'abord intéressée au déploiement du concept de Lumières au cœur de la diégèse romanesque. Dans la première partie du roman, les jeunes protagonistes rappellent, par leurs actions et préoccupations quotidiennes, l'éveil intellectuel caractéristique de l'époque. Les voyages, les livres, les instruments du cabinet de science d'Esteban, les peintures : autant de clins d'œil faits à cette période stimulante tirée d'un siècle en plein essor. La nature et son foisonnement évoquent également l'importance de ce thème en vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le détour sur la grande scène parisienne et son décor trop « révolutionnaire » pour qu'on y croie vraiment viennent à nouveau souligner l'effervescence des Lumières. Puis, une fois le point culminant atteint et dépassé, point qui consiste en l'initiation franc-maçonique d'Esteban, les Lumières s'assombrissent. L'échafaud supportant la guillotine devient le sombre théâtre des exécutions ; Victor Hugues endosse le drapé d'une nouvelle religion politique, qui tente elle aussi de gouverner les consciences ; la cupidité et la barbarie prennent le pas sur la liberté et la fraternité ; enfin, les Lumières s'estompent et laissent place à la nuit. Cette seconde partie du roman accuse cette descente vers les ténèbres, alors que plusieurs peintures à d'inspiration goyesque essaient dans la trame narrative. Les tableaux du peintre, qui émergent ça et là dans les descriptions, laissent, par leur facture lugubre, un amer goût de sang à mesure que l'on s'achemine vers la finale.

La conclusion du *Siècle des Lumières* soulève un nouveau questionnement. Alors que le personnage d'Esteban semble résigné quant à l'impossibilité d'atteindre l'idéal des Lumières, il se jette à la toute fin dans la révolte du *Dos de Mayo*. Pourquoi se faire prendre à nouveau est-on tenté de demander ? Cette interrogation semble trouver sa réponse par-delà la raison. C'est en cela que le roman fait œuvre de témoignage et non pas de jugement sur l'Histoire. Il ne s'agit pas ici de dénoncer l'échec d'un discours utopique, mais de montrer, qu'au-delà des hasards

événementiels, subsiste le cheminement de l'homme et des peuples. Il s'agit de pulsions inexplicables, qu'on ne peut rattacher au fondement de la raison et qui poussent l'homme à marquer son époque, et ce, même si le prix à payer est parfois élevé. Si Esteban connaît désormais mieux que quiconque la vanité d'une quête utopique, il ne peut réprimer cette pulsion qui le pousse à s'inscrire à nouveau au sein de l'Histoire, dans la conclusion dramatique du *Siècle des Lumières*. Pour la première fois, il délaisse son rôle de spectateur et se jette éperdu dans les rues de Madrid, en plein cœur du théâtre des événements. Touchons-nous alors à cette pulsion qui allie le désir et l'élan historique ? Une pulsion qui s'exprime au-delà du bien fondé de la raison et qui serait davantage de l'ordre de l'instinct naturel ? Esteban connaît le prix élevé qu'il en coûte pour faire la Révolution, alors qu'il n'y a, en définitive, que peu à y gagner.

*Le Siècle des Lumières* offre une vision où s'enchevêtrent la diversité et l'éclatement, donc le refus d'une représentation lisse et uniforme de l'Histoire. Le baroque de Carpentier n'est pas seulement cette saveur locale et typique souvent accolée aux œuvres hispano-américaines : il est d'abord le reflet probant de notre propre complexité. Le roman s'écarte du seul récit historique et expose, par la singularité du mouvement de sa trame narrative et par les pulsions inexplicables qui définissent l'élan des protagonistes, l'aspect irrémédiablement humain qui le caractérise.

En délaissant momentanément la splendeur de la grande Histoire pour s'attarder au réalisme de la petite, *Le Siècle des Lumières* renonce à l'événementiel au profit de l'universel. Le propos renvoie davantage à la condition humaine qu'à l'anecdote d'une histoire racontée. Notre étude de la métaphore lumineuse souhaitait montrer toutes les déclinaisons possibles des Lumières, toutes ces nuances incompatibles avec une définition figée du concept et plus largement, de l'Histoire elle-même. Si le tableau *Explosion dans une cathédrale* exaspère les protagonistes qui voient en lui un mouvement suspendu, *Le Siècle des Lumières* exhorte quant à lui le lecteur à aller au-

delà de l'aspect pétrifié de l'historicité. La présence notamment du poème de la mer, en plein cœur de l'œuvre, souligne la facture intemporelle du récit. Les repères romanesques s'estompent alors pour faire place à un tout autre univers situé hors du temps, hors de l'Histoire. Cette pause poétique anhistorique s'ouvre donc sur une perspective beaucoup plus vaste, un espace infini dans lequel la Révolution ne constitue qu'une infime trace, relativisant du coup, l'importance des événements. Alors que cet épisode contemplatif prend fin, la diégèse romanesque adopte une tournure dramatique. Esteban se voit-il expulsé du paradis originel ?

Ce récit de la Révolution s'inscrit au cœur du vaste mouvement qu'est le cheminement de l'homme à travers l'Histoire, comme nous l'avons vu. Notre travail souhaitait révéler l'aspect profondément humain qui s'inscrit dans l'œuvre et qui transcende le genre-même du roman historique. En nous attardant à ces variations infinies entre la noirceur et la lumière, nous souhaitions mettre en évidence cet amalgame complexe et nuancé de situations qui caractérise l'aventure humaine. Rien n'est jamais complètement blanc ; rien n'est jamais complètement noir. De même que plusieurs mouvements antinomiques modulent l'élan historique. Ils le façonnent de telle sorte qu'il est difficile d'en prévoir l'issue. Néanmoins, quelle que soit cette issue, le flux historique poursuivra son cours, annihilant progressivement toutes ces perturbations qui n'auront en définitive que légèrement ébranlé sa trajectoire.

Une fois les feux éteints et la dernière porte fermée, la nuit s'installe dans la demeure de Madrid. Le tableau *Explosion dans une cathédrale* cesse alors d'avoir un sujet. Ainsi se referme cette parenthèse s'insérant dans ce mouvement beaucoup plus vaste qu'est le flux historique. Même si le roman s'achève dans la noirceur d'un crépuscule tombé tôt, nous savons avec certitude que le jour renaîtra. Assimilant son destin à celui de cette lumière indubitable, l'homme y trouve espérance et confiance en la pérennité du mouvement historique, et en celle de sa propre existence.



## APPENDICE A

A.1	<i>Explosion dans une église</i> de Monsu Desiderio (voir chapitre II, section 2.2, p. 47) .....	92
A.2	<i>Extraña Devoción</i> de Francisco Goya (voir chapitre III, p. 63) .....	93
A.3	<i>Dos de Mayo</i> de Francisco Goya (voir chapitre III, section 3.2, p. 80) .....	94
A.4	<i>Tres de Mayo</i> de Francisco Goya (voir chapitre III, section 3.2, p. 80) .....	95



Figure 1 : *Explosion dans une église* (réalisée dans la première moitié du XVII<sup>e</sup>).  
Monsu Desiderio.



**Figure 2 :**

*Extraña Devoción* (1820-1823). Francisco Goya.

Eau-forte et aquatinte (ou lavis ?) avec brunissoir sur papier vélin épais



**Figure 3 :**  
*Dos de Mayo* (1814). Francisco Goya  
Huile sur toile 266 x 345 cm. Musée du Prado.





**Figure 4 :**  
*Tres de Mayo* (1814). Francisco Goya  
Huile sur toile 266 x 345 cm. Musée du Prado.

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvre étudiée

CARPENTIER, Alejo. 1962. *Le Siècle des Lumières*. Trad. de l'espagnol par René L.-F. Durand. Préf. de Jean Blanzat. Paris : Éditions Gallimard, 464 pages.

CARPENTIER, Alejo. 1962 *El Siglo de las luces*. Mexico : Compañía General des Ediciones.

### Études générales sur l'œuvre d'Alejo Carpentier

BALDRAN, J. et al. 1983. *Quinze études autour de El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier*. Coll. « Récifs ». Paris: L'Harmattan, 245 p.

CHANCÉ, Dominique. 2001. « Les "Lumières" à la lumière d'un "grand lustre baroque" ». Chap. in *Poétique baroque de la Caraïbe*, p. 13-57. Paris: Karthala.

MIMOSO-RUIZ, Duarte. 1983. « Du référent iconique à la symbolique des personnages ». Voir Baldran et al. 1983.

PELEGRÍN, Benito. 2003. *Alejo Carpentier, Écrire, décrire l'Amérique*. Coll. « Les essentiels Littérature latino-américaine ». Paris: Ellipses, 199 pages.

ZIMMERMANN, Marie-Claire. 1983. « La poétisation dans le roman ». Voir Baldran et al. 1983.

### Articles de revues et de périodiques

ANDRÈS, Bernard. 2004. « Jacques Grasset de Saint-Sauveur (1757-1810), aventurier du livre et de l'estampe: Deuxième partie: du costume à la tenue d'Ève ». *Cahiers des Dix*, Québec, no 57, 2003, p. 323-352.

FELL, Claude. 1965. « Rencontre avec Alejo Carpentier », *Les Langues modernes*, mai-juin 1965, pp.106-107.

### Monographies et autres sources

BAKHTINE, Mikhaïl. 1970. *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris : Gallimard, 471 pages.

BAUDRILLARD, Jean. 1972. *Le système des objets*. Coll. « Bibliothèque médiation ». Paris : Denoël/Gonthier, 245 pages.

DESCARTES, René et Joseph BEAUDE (coll.). 1997. *La Recherche de la vérité par l'histoire naturelle*. Coll. « Babel ». Arles : Actes Sud, 74 pages.

BOUCHARD, Gérard. 1999. « Identité collective et sentiment national dans le nouveau monde; pour une histoire comparée des collectivités neuves et cultures fondatrices ». In *L'identitaire et de littéraire dans les Amériques*, sous la dir. Bernard ANDRÈS et Zila BERND, p. 63-83. Coll. « Littérature(s) ». Montréal: Nota Bene.

CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant. 1982. *Dictionnaire des symboles*. Coll. « Bouquins ». Paris : Laffont, 1060 pages.

CARPENTIER, Alejo. 1993 [1949]. *El Reino de este mundo*. Santiago : Editorial Andres Bello, 168 pages.

CASTELOT, André, et LENOTRE, G. 1969. *La Terreur*. Coll. « Les grandes heures de la Révolution française ». Paris : Librairie Académique Perrin, 307 pages.

CASSIRER, Ernst. 1990. *La Philosophie des Lumières*. Paris : A. Fayard, 351 pages.

DELON, Michel. 1997. *Dictionnaire européen des Lumières*. Paris : Presses universitaires de France, 1128 pages.

ESTEBAN, Ángel. 2000. *Introduction à la littérature hispano-américaine*. Coll. « Les essentiels Littérature latino-américaine ». Paris: Ellipses, 121 pages.

GENETTE, Gérard. 1983. *Nouveaux discours du récit*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 118 pages.

GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 288 pages.

GENETTE, Gérard. 1967. « Le jour, la nuit », chapitre in *Cahier de l'association internationale des Études Françaises*, p. 149-165. Paris : Société d'édition « Les Belles Lettres », no 20, 404 pages.

GOYA, Francisco (1746-1828). 1955. *Désastres de la guerre*. Collaboration Antonina Vallentin. Paris : Cercle d'art, non paginé.

GRAU, François-Marie. 1999. Histoire du costume. Coll. « Que sais-je ? ». Paris, Presses universitaires de France, 127 pages.

JOUE, Vincent. 1992. *L'effet personnage dans le roman*. Coll. « Écritures ». Paris : Presses universitaires de France, 271 pages.

LAVERGNE, Gérard. 1992. *La focalisation*. Acte du colloque international sur la focalisation narrative, sous la direction de Jean-Louis Brau et Gérard Lavergne.

LE DIBERDER, Georges. 1989. *Les Armées françaises à l'époque révolutionnaire (1789-1804)*. 8<sup>e</sup> tome Coll. « Les Collections du musée de l'armée ». Paris : P.R.É.A.L., 120 pages.

LEPALUDIER, Laurent. 2004. *L'objet et le récit de fiction*. Coll. « Interférences ». Rennes : Presses universitaires de Rennes, 213 pages.

MARIUS-HATCHI, Fabien. 2004. « Révolte, insurrection et révolutions dans les colonies françaises des Antilles 1773-1803 ». In *Révolte et Révolutions en Europe (Russie comprise) et aux Amériques de 1773 à 1802*, sous la direction de Raymonde Monnier, p. 82 à 120, Paris : Ellipses.

MOLINO, Jean. 2003. *Homo fabulator : théorie et analyse du récit*. Montréal : Leméac; Actes Sud, 381 pages.

MORTIER, Roland. 1990. *Le Cœur et la raison, recueil d'études sur le dix-huitième siècle*. Paris : Éditions de l'université de Bruxelles, 539 pages.

MORTIER, Roland. 1969. « Lumière et Lumières, histoire d'une image et d'une idée », chapitre in *Clarté et ombres du siècle des Lumières*. Genève : Drove, 161 pages.

NAVARRI, Roger (dir.). 1997. *Écritures de l'objet*. Coll. « Modernités ». Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 212 pages.

ONFRAY, Michel. 1995. *Métaphysique des ruines. La Peinture de Monsù Desiderio*, Paris: LGF, 112 pages.



OZOUF, Mona. 1976. *La Fête révolutionnaire 1789-1799*. Paris : Éditions Gallimard, 340 pages.

RICOEUR, Paul. 1997. *La Métaphore vive*. Coll. « Points essais ». Paris : Seuil, 412 pages.

ROCHE, Daniel. 1989. *La Culture des apparences, une histoire du vêtement XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*. Coll. « Points Histoire ». Paris : Fayard, 564 pages.

ROGER, Jacques. 1967. « La lumière et les Lumières », chapitre in *Cahier de l'association internationale des Études Françaises*, p. 167-177. Paris : Société d'édition « Les Belles Lettres », no 20, 404 pages.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1975 [1756]. *Œuvres complètes*. Paris : Furhe et Cie, 881 pages.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. 2005. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Coll. « Les intégrales de philo ». Paris : Nathan, 191 pages.

RUPPERT, Jacques. 1931. *Le Costume sous le règne de Louis XVI*. Paris : Flammarion, 64 pages.

SANSON, H. 2003 [1862] *Mémoire des bourreaux Sanson 1688-1847, Sept générations d'exécuteurs*, France : Éditions Futur Luxe Nocturne, 358 pages.

SEGHERS, Pierre. 1981. *Monsu Desederio ou le théâtre de la fin du monde*. Paris : Robert Laffont, 124 pages.

SOLÉ, Jacques. 2005. *Les Révolutions de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle aux Amériques et en Europe*. Paris : Seuil, 357 pages.

TODOROV, Tzvetan. 2006. *L'Esprit des Lumières*. Paris : Robert Laffont, 132 pages.

WALD LASOWSKI, Patrick. 1991. *Les échafauds du romanesque*. Arras : Presses universitaires de Lille III, 104 pages.

### Références électroniques

ARCELIN, Aude. 2001. *Théâtre et Lumières*. Fabula.  
<http://www.fabula.org/actualites/article3106.php>

ONFRAY, Michel. 2006. *Une peinture de l'apocalypse*.  
<http://www.cndp.fr/revueTDC/887-69764.htm>

« Libertinage et philosophie au XVIIe siècle ». Centre d'édition numérique scientifique du CNRS, <http://edition.cens.cnrs.fr/revue/lp/>

### Références picturales

Monsu Desiderio. *Explosion dans une église*.  
<http://ideescuisine.blogspot.com/2008/11/monsu-desiderio-le-peintre-qui.html>

GOYA, Francisco. 1820-1823. *Extraña Devoción*.  
[http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/search/artwork\\_f.jsp?mkey=9590](http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/search/artwork_f.jsp?mkey=9590)

GOYA, Francisco. 1814. *Dos de Mayo*.  
[http://fr.wikipedia.org/wiki/Dos\\_de\\_Mayo](http://fr.wikipedia.org/wiki/Dos_de_Mayo)

GOYA, Francisco. 1814. *Tres de Mayo*  
[http://fr.wikipedia.org/wiki/Tres\\_de\\_Mayo](http://fr.wikipedia.org/wiki/Tres_de_Mayo)